Volumul 3/2019

MUZICĂ

Perspective analitice asupra discursului muzical

PALESTRINA ȘI STAREA ”ANGELICĂ” A MUZICII

Prof. univ. dr. Gabriel Bulancea
Facultatea de Arte,
Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Motto : *Muzica era cândva pură, era îngerul vieţii pe Pământ*.

Schimbarea de paradigmă, care a survenit în istoria culturii prin trecerea de la Evul Mediu la Renaştere, nu s-a desfăşurat brusc ca o coagulare a evenimentelor în jurul unui punct determinant, ci, mai degrabă, prin infiltrarea progresivă a unor elemente noi în receptivitatea şi mentalitatea omului de la sfârşit de Ev Mediu. Cadrul social nou format, rezultat din conjugarea axei temporale cu a libertăţii umane, avea să contureze o nouă mentalitate a omului în faţa peisajului mundan, fără să piardă total caracteristicile celei vechi. Orientarea atenţiei către lume, faptul de a nu se mai rezuma doar la dimensiunea ei metafizică, avea să ducă la sporirea sensibilităţii în faţa acesteia, la o raportare voit afectivă din ce în ce mai angajată. Concepţia teocentrică a omului din Evul Mediu privind raportul dintre Dumnezeu şi lume, în care lumea era văzută ca o pădure de simboluri ce vorbesc de prezenţa lui Dumnezeu, lasă loc componentei umane, omul devenind protagonistul dramei religioase, câmpul de dispută a luptei dintre bine şi rău. Antropocentrismul îl aşează pe acesta ca mediator între Dumnezeu şi lume, cu posibilitatea de a investi prin simbol nu numai planul lumii reale,

ci şi opera de artă. Simbolul, tăinuitor dar şi destăinuitor al divinităţii, capătă treptat o nouă semnificaţie de învăluire şi dezvăluire a celor mai înalte năzuinţe umane, devine aspiraţie a omului la fericirea de aici ca o pregustre a fericirii de dincolo, prin forme ardente de trăire religioasă. Înfiinţarea ordinului dominican şi franciscan care îmbrăţişau sărăcia ca pe o formă de adorare a lui Dumnezeu, avea să prefigureze zorii Renaşterii, oferind artiştilor modele şi scene de viaţă religioasă.

Omul conştientizează tot mai mult o nouă trăsătură esenţială a firii sale, capacitatea de a se bucura în faţa creaţiei lui Dumnezeu şi de a transpune în forme artistice frumosul natural şi uman. La baza actului creator nu va mai figura în primul rând un set de reguli precise şi ordonatoare, ci inspiraţia şi fantezia îndelung neglijată de *esteticile* anterioare care le considerau mai degrabă instrumente de lucru ale profeţilor şi prezicătorilor. Intuiţia devine sursă revelatorie, facultate a sufletului care dezvăluie formele preexistente ale esenţei umane adânc înrudită cu esenţa divină. Umberto Eco transmite limpede această idee, încadrând-o sferei noii poezii care mergea pe transmiterea conceptuală a sentimentelor experimentate într-o formă pură de marii mistici. „Singurii care ar putea să furnizeze noii poezii o tematică a ideii, a sentimentului, a intuiţiei, sunt misticii. Ce-i drept, mistica rătăceşte prin alte regiuni ale sufletului, dar, neîndoielnic, tocmai în categoriile sale putem găsi germenii unei viitoare estetici a inspiraţiei şi intuiţiei. (…) o estetică a sentimentului exprimat este conţiută *innuce* în întâietatea acordată de franciscani voinţei şi iubirii”[1], prelungind imperativul augustinian *iubeşte şi fă ce vrei*.

Cântecul Soarelui, acel poem al Sfântului Francisc în care toate elementele cosmosului sunt angajate în slujirea divinităţii, de la *fratele soare* care poartă amprenta chipului lui Dumnezeu, *sora lună* şi *stelele* vorbind de nobleţea curăţiei, şi celelalte elemente sublunare: *frate vânt, aer* şi *nori, focul*

tare şi neînfrânt, apa smerită, mama pământ hrănitoare a slăbiciunilor trupeşti şi *sora moarte* stăpână peste destine - cea care reglementează faptele omului împuţinând răul şi sporind binele -, devine o magnifică creaţie literară ce avea să umanizeze faţa religiei. Concepţia laică din Evul Mediu privea formele de religiozitate ca pe un hiatus între sacru şi profan, ca o fugă a individului de lume pentru a se dedica rugăciunii şi contemplaţiei, acceptând cele mai aspre privaţiuni pentru cucerirea păcii sufleteşti. Ordinele cerşetoare aduc trăirea credinţei din pustiul deşertului, al zidurilor mănăstireşti sau al schiturilor, în mijlocul vieţii cotidiene; pe uliţe şi străzi, în case şi pieţe publice, făcând accesibilă oricui pretenţia la sfinţenie. Oamenii de rând sau înalţii demnitari, prelaţii sau artiştii au în faţa lor modele vii de sfinţenie care sensibilizează conştiinţa societăţii. Are loc o invazie a elementului sacru în profan prin subsumarea laicului unei posibile teocraţii. Sfântul Dominic sau Sfântul Francisc au acceptat deseori să se expună opiniei lumeşti făcându-se *asemenea* acesteia pentru a-i atrage pe oameni la Dumnezeu, riscând să-şi păteze imaginea în faţa lor. Această imagine a devenit un fapt simptomatic al civilizaţiei contemporane, hrănindu-i nevoia de orgoliu prin conturarea unui statut idolatru.

Iată că nu numai frumuseţea lumii, dar şi frumuseţea sufletului uman care-i înnobilează aspectul fizic, devine sursă de inspiraţie pentru artiştii preocupaţi din ce în ce mai mult de poziţia lor socială. Desigur, aici răzbate şi morala cavalerească a cruciaţilor transpusă meşteşugit în lirica trubadurilor şi a truverilor din Evul Mediu.

Desprinderea de canoanele tradiţiei prin afirmarea unor trăsături proprii de creaţie avea să marcheze Prerenaşterea unui Dante sau Petrarca în literatură, a unui Pisano, Giotto, Cimabue sau Duccio în arhitectură, sculptură şi pictură, a unui Francesco Landini (1325-1397) în muzică. Obiectele artistice apar însufleţite de o viaţă nouă, impregnate încă de simboluri ce

vizau de astă dată și sentimente umane. Arta reprezenta esenţialitatea, adică viaţa sufletului în toate manifestările ei oferind perspectiva unei mai profunde cunoaşteri a acesteia. Prin simbol avea să se facă trecerea la linia expresivă a Renaşterii, artistul cucerind tehnici de creaţie complexe, specifice fiecărui sector al artei. Raţionalismul îşi va găsi contrapondere în formele subiective pe care le va îmbrăca arta, gândirea aflându-se în slujba redării cât mai fidele a sentimentelor.

Ataşarea treptată a creatorului de fondul său afectiv ca o garanţie a originalităţii operei de artă, prin renunţarea *in extremis* la valorile spirituale, urma să constituie premisa unui lung şi dureros proces de separare a artei de esenţa profund spirituală a omului. Angajat tendinţei de a o pasionaliza, artistul secolului al-XX-lea ajunge să altereze sensibilitatea umană şi să modifice total noţiunea de artă făcând-o tot mai greu de definit. Dintre arte, muzica părea a fi cea mai greu coruptibilă în materia ei, întrucât îşi desfăşura viaţa într-o sferă a afectelor şi esenţelor pure. Experienţele *bruitiştilor* din cel de-al doilea deceniu al secolului al-XX-lea, vor dezvălui trupul firav şi plăpând al acesteia, aducându-l undeva la graniţa dintre sunet şi zgomot. Sfârşitul aceluiaşi secol va fi marcat de o pulverizare stilistică tot mai accentuată, în care mai bântuie fantoma trupului sfârtecat al muzicii prin apelul la câte un citat din Pachelbel, Bach, Ceaikovski sau Ravel.

Fuga de real specifică gândirii Evului Mediu, se concretiza într-o viziune simbolică cu adânc substrat mistico-religios, ca o pleiadă de suprasensuri ataşate lumii sensibile care realizau un posibil acord între contingent şi transcendent. Regnul animal va participa la ideea de alegorie. „Struţul devine simbol al justiţiei, pentru că penele sale perfect egale evocă ideea de unitate. O dată acceptată ideea tradiţională potrivit căreia pelicanul îşi hrăneşte puii smulgându-şi cu ciocul bucăţi de carne din piept, el devine simbol al lui Cristos care îşi dă propiul sânge pentru omenire şi propia carne

ca hrană euharistică. Unicornul, care se lasă capturat dacă este atras de o fecioară în poala căreia va merge să-şi aşeze capul, devine dublu simbol cristic, ca imaginea Fiului <unic> al lui Dumnezeu, născut în pântecele Mariei.”[2]

Muzica va păstra dimensiunea simbolică aflându-se într-un raport de interferenţă cu realitatea. Într-un caz ea este imagine transpusă a universului circumscrisă sferei teoreticului în care gândirea metafizică a vechii Elade va subzista până în Renaştere acreditând frumuseţea divină a acesteia. În celălalt caz, lumea reală, circumscrisă categoriei frumosului, îmbracă o titulatură muzicală apropiată conceptelor de armonie, omofonie, consonanţă, parafonie, sinfonie etc., concepte cu semnificaţie asemănătoare.

Urmărind firul primei idei distingem arta muzicală fiinţând ca reflex al ordinii cosmice planetare. Din practica de a se cânta la lira cu şase coarde şi a referinţei la sistemul ptolemeic de înţelegere a lumii, Guido d'Arezzo (991-1033), călugăr benedictin, imginează scara hexatonică formată din şase sunete aşezate în ordinea înălţimii lor, unde fiecare sunet primeşte o denumire desprinsă din începutul fiecărui vers al unui imn liturgic de largă circulaţie închinat Sfântului Ioan Botezătorul – patronul cântăreţilor. Gama muzicală rezultată din rotirea planetelor în jurul Pământului imobil ar da naştere armoniei sferelor cereşti, teorie preluată de Evul Mediu prin Boethius de la unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai Antichităţii, Pitagora. În realitate, acordul rezultat din suprapunerea verticală a sunetelor din gamă ar fi rezonat într-un mod disonant, cu efect apropiat mai degrabă de armonia unui Debussy sau Bartok. Senzaţia sonoră ar tinde mai degrabă către un disconfort auditiv care, însă, nu conta prea mult pentru gânditorul din Evul Mediu, pentru care muzica era imaginată ca ştiinţă matematică, fără să aibă vreun suport cu practica. Frumuseţea muzicii era mai degrabă o frumuseţe ideatică rezultată din remarcarea acestor raporturi şi proporţionalităţi care se

stabileau între cosmos şi fenomenul sonor. Mentalitatea aceasta va influenţa concepţia estetică a papei Grigore I (540-604), concepție ce va constitui o trăsătură dominantă a Evului Mediu. Muzica trebuie să transmită cu sobrietate sensurile textelor liturgice fără să conţină atribute de expresivitate în sine. Era o frumuseţe metafizică în care intelectul mijlocea cunoaşterea adevărurilor divine. Muzica crea în acest mod climatul propice pentru reculegerea şi rugăciunea credinciosului, prin desfăşurarea nudă a monodiei gregoriene. Frumuseţea melodiei era un reflex al ordinii cosmice care copia la rândul ei ordinea divină, fără să aibă valoare estetică intrinsecă. Omul, creat după *chipul şi asemănarea lui Dumnezeu*, poseda categoriile necesare receptării frumuseţii divine. Dumnezeu însuşi instaurase în sufletul acestuia o ordine morală estetică şi metafizică, o unitate ale cărei componente se aflau în strânsă corelaţie, fără să poată fi despărţite una de alta. Starea de păcat avea să mutileze în parte această realitate trihotomică văzută ca amprentă a trinităţii divine. Muzica devine în acest context instrument de mântuire pentru om, desemnat de pronia dumnezeiască să reglementeze ordinea interioară a acestuia. Adam de Fulda (1445-1505), călugăr din secolul al cincisprezecelea, compozitor şi autor al unui tratat *Demusica*, menţionează acest lucru punând accentul pe efectul moral al artei muzicale: „Prin proporţia regulată şi exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinaţie spre dreptate, blândeţea caracterului, potrivire la cerinţele vieţii sociale; ea readuce pe desfrânaţi la castitate, minţile dezechilibrate la ordine şi raţiune, pe leneşi şi nefolositori la activitate; ea reface curajul, dă bucuria necesară pentru a suporta oboselile şi, în sfârşit, obţine mântuirea sufletului, căci numai ea, printre arte, a fost instituită în acest scop.”[3] Fiind o imitaţie a microcosmosului psihic uman şi a macrocosmosului exterior lui, ea devine expresie a dinamismului dintre acestea, stabilind un raport de echivalenţă. Estetica Evului Mediu cunoştea o accepţiune mai largă în care erau încorporate şi dimensiunile etică şi legică a

omului. Renaşterea avea să dizolve această relaţie dintre cele trei componente umane şi să le privească într-o perspectivă unidimensională.

Pe de altă parte, Evul Mediu va dezvolta o infinitate de variaţiuni pe tema frumuseţii muzicale a lumii. Descrierea cosmosului va împrumuta limbajul de specialitate al muzicii care aduce nuanţări noi în terminologie, izvorâte din practica timidă a polifoniei. Scotus Eriugena (815-877) vorbeşte despre frumuseţea universului, constituită din ,,consonanţa celor asemănătoare şi neasemănătoare, ca armonie ale cărei voci, ascultate separat nu spun nimic, dar contopite într-un unic acord exprimă o naturală suavitate."[4]

Sustrăgându-se *erminiilor* bizantine, simbolul va semnifica treptat concepţia particulară a omului de cultură prin raportare la creativitatea sa şi nu la un cod de legi impuse prin tradiţie bisericească, indiferent dacă acesta era filozof, muzician sau pictor. Ideea de a desemna realitatea umană exista şi în iconografia orientală însă, simbolul va sparge cadrul hieratic al acesteia, ca o conştientizare şi acutizare tot mai mare a unei sensibilităţi ce avea să fie delimitată noţional de Alexander Baumgarten (1714-1762) şi Charles Batteaux (1713-1780) în 1750 prin atitudine estetică în urma polarizării artelor în jurul categoriei de frumos. Cadrul noumenal al artei se va dizolva printr-o infuzia de fenomenalitate în planul ideal artistic.

Monodia gregoriană va fi repopulată de prohibitele cromatisme şi unduiri melismatice, apariţia secvenţelor, a tropelor sau a cântării polifonice proiectând conceptul de armonie într-o altă dimensiune estetică. Şcoala neerlandeză îl dezvăluie pe Josquin des Pres (1440-1521) ca un inovator care ,,investeşte melodia cu *momente simbol*, cu sonorităţi ce au semnificaţii afective dictate de desfăşurarea subiectului religios sau laic. Apar formule descendente, marcând sensuri funebre, în timp ce un motiv ascendent este reperat cu insistenţă evidenţiind un cuvânt luminos al textului. Intervalul de

terţă (mare pentru sensuri afirmative, mică pentru depresive) sau tehnica faux-bourdon-ului (ilustrând cuvântul biblic *trinitate* prin paralelismul la trei voci a terţelor şi sextelor) sunt de asemenea procedee cu semnificaţie expresivă. Se întâmplă uneori ca într-o lucrare, cele două surse inspiratoare (sacră şi profană) să fie îmbinate, melodiile gregoriene stând la baza momentelor de suferinţă şi căinţă, în timp ce rezolvările şi stările de echilibru sufletesc să fie redate prin intermediul melodiilor de origine populară .”[5]

În pictura Prerenascentistă simbolul îşi păstrează tonifiantă capacitatea de a opera asupra lumii reale şi de a dezvălui aspecte umane subiacente. Culorile descriu esenţa intimă a sufletului aşa cum se întâmplă la Giotto, unde roşul semnifică suferinţa şi durerea personajelor din tabloul *Punereaînmormânt*, sau galbenul (din alt tablou celebru) traduce mânia şi tulburarea tatălui refuzat de fiul său, Francisc de Assisi, în a-i urma condiţia pământească. Despuindu-se de haine pentru a i le înapoia, Francisc suspendă filiaţia organică ce-l lega de tatăl său pentru a pune deasupra dimensiunea spirituală a omului aflat în legătură cu Dumnezeu. Episcopul oraşului îi acoperă goliciunea trupească cu o mantie albastră. Albastrul semnifică pacea deciziei, calmul interior de sorginte divină şi în nici un caz orgoliul, răzvrătirea de sub tutela părintească sau dorinţa de răzbunare manifestată prin refuz. De asemenea, tehnica picturală, care avea să caracterizeze arta plastică prin tot felul de inovaţii complexe, se va afla în slujba revelării adevărului divin. Notabil în acest sens este, pentru a da numai un singur exemplu, tabloul *BunaVestire* al lui Fra Angelico, călugăr dominican, în care acesta soluţionează multitudinea de semnificaţii ale unui fapt desfăşurat într-un singur moment: vestea îngerului, acordul Mariei, conceperea Mântuitorului, devenirea Fecioarei Născătoare de Dumnezeu.

Prin simbol avea să se producă acea schimbare de optică survenită în perioada Renaşterii, care va contura tot mai mult accentuarea originalității

artistului în planul operei de artă. Artistul nu mai este un fapt secundar al creaţiei artistice, un adaos, ci îşi defineşte propriile criterii componistice şi estetice, lăsând să se întrevadă mărturii ale individualităţii sale creatoare. Renaşterea va face trecerea către exprimarea de sine în virtutea acordării unei tot mai mari credibilităţi facultăţilor care ţin de latura subconştientă a psihicului: fantezie, inspiraţie, intuiţie, cele care îi vor interesa mai târziu pe creatorii romantici. Arta muzicală va coborî din sfera abstractă a speculaţiilor metafizice şi mistice lăsând să se întrevadă partea ei sensibilă. Astfel *musica mundana* va cunoaşte ca treaptă intermediară *musica humana* pentru a se converti ulterior într-o muzică în care apanajul îl vor avea nu teoreticienii şi muzicologii, ci compozitorii şi interpreţii.

Creaţia lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) se află undeva la cumpăna a două atitudini estetice, sintetizându-le într-un mod admirabil. Pe de o parte el rămâne credincios limbajului polifonic instaurat în sens strict de mai bine de trei secole, fără să adopte caracterul artificial specific şcolii franco-flamande din ultima perioadă. Mai mult, este considerat salvatorul cântării plurimelodice, întrucât la Conciliul din Trento (1545-1563), unde se intenţiona scoaterea din uzul liturgic a acesteia, împlineşte în chip desăvârşit principiul *daresensovivoalleparole* (*a da viaţă cuvintelor*), compunând o missă pe care o va dedica papei Marcellus al II-lea (1501-1555), papa care a prezidat conciliul, missă ce va constitui alături de *Clavecinulbinetemperat* al lui J.S. Bach şi sonatele beethoveniene un moment crucial în istoria creaţiei muzicale culte. Pe de altă parte, el lasă să se întrevadă în stare sublimată fiorul romantic în lucrări care ilustrează prin excelenţă latura lirică a acestuia (*Lamentationes*, *StabatMater*), lirism care va lua o tot mai mare amploare în următoarele trei secole ca urmare a cristalizării limbajului tonal. Deşi existau deja în epocă, cu privire la adaosul expresiv, anumite excese întrezărite în creaţiile unora ca Cipriano da Rore (1515-1565),

Luca Marenzio (1553-1599), Carlo Gesualdo da Venosa (1560-1613), el preferă să menţină o poziţie distantă, fără a se lăsa ademenit de teritorii expresive neobişnuite.

Palestrina se exprimă într-o artă care în vremea lui încerca intr-o formă timidă să se detaşeze de corespondenta ei poetică. Muzica era înţeleasă atunci ca o împletire cu poezia, ca o fuziune între *aesthesis* şi *noetic*. El se exprimă în limitele unui limbaj pe care-l investeşte cu capacitatea de a reda în chip sensibil lumina aurorală a realităţilor transcendentale. În acest sens se defineşte caracterul *angelic* al muzicii sale. Ea nu urmăreşte precumpănitor a reda expresiv sensul cuvintelor din textul latin, ci să scoată în evidenţă semnificaţia acestora. De asemenea, evită cu discreţie orice disonanţă, reglementând acest fenomen unei viziuni consonante de ansamblu. Pentru el muzica nu este prilej de a-şi caza autobiografia, cum aveau să procedeze mai târziu unii compozitori din epocile următoare. Dimpotrivă, ea este o artă simbolică întrucât instituie în locul iluziei sentimentale semnificaţia, văzută ca unică realitate a existenţei. Forma artei palestriniene atinge o asemenea puritate încât ideea promovată devine sensibilă. Frumuseţea care decurge din ea e reprezentarea simbolică a infinităţii divine care-şi găseşte înveliş în forme finite. Palestrina preia în compoziţiile sale concepţia despre muzică specifică Evului Mediu şi Renaşterii, oferind-o ca model generaţiilor viitoare. Jan Tinctoris (1435-1511), unul din teoreticienii care l-au precedat pe Palestrina exprimă într-un mod clar şi poate unic în acea perioadă finalitatea artei muzicale. Ea trebuie:

> "Să bucure pe Domnul,
> Să împodobească laudele Domnului,
> Să sporească bucuriile fericiţilor,
> Să facă Biserica luptătoare asemenea celei triumfătoare,

Să-i pregătească pe oameni pentru primirea dumnezeieştii binecuvântări,
Să îndemne sufletele la smerenie,
Să îndepărteze mâhnirea,
Să înmoaie asprimea inimii,
Să alunge pe diavol,
Să pricinuiască extazul,
Să înalţe inima legată de pământ,
Să înlăture reaua-voinţă,
Să-nveselească pe oameni,
Să vindece bolnavii,
Să aline chinurile,
Să îmboldească sufletele la luptă,
Să trezească dragostea,
Să sporească veselia unei adunări,
Să acopere de glorie pe muzicieni,
Să sfinţească sufletele."[6]

Ca unul care avea să îmbrăţişeze în chip desăvârşit această mentalitate asupra muzicii şi care va prelua cu pioşenie şi discreţie trupul sonor al acesteia, Palestrina este revendicat printre cei mai de seamă compozitori ai Renaşterii, alături de Orlando di Lasso (1532-1594), prin puritatea şi nobleţea cu care va investi liniile melodice „izolate şi interiorizate precum stelele, fără să ştie una de alta, fiecare fiind o perioadă melodică ce se roteşte într-un sistem".[7] Delicateațea sonorităților și consonanța de ansamblu al lucrărilor sale, impresia unei cvasiimobilității a liniilor melodice, dramatismul estompat al opusurilor, lipsa oricărui patetism și a unui simbolism care nu trimite în niciun fel la afectele umane, pledoaria pentru o vocalitate descărnată de orice ornamentație, contribuie la întregirea unei imagini despre muzica lui

Palestrina care s-ar asemăna cu mișcarea sorilor pe bolta cerească. Lentoarea evoluțiilor sonantice, complexitatea edificiului polifonic, vastitatea efectului aulic al opusurilor generează în mintea auditoriului iluzia infinității Împărăției lui Dumnezeu.

Seninătatea sufletului recules, permanent întors asupra sieşi, constituia o dominantă a vieţii lui, fără a se lăsa afectată de cursul ei. Acest caracter se va păstra nestingherit în muzica sacră, chiar şi atunci când aflat în culmea gloriei îi vor muri într-o epidemie de ciumă fraţii, soţia şi doi dintre cei trei copii pe care îi avea. Precuparea sa pentru a-şi cultiva virtuţile sufleteşti se reflectă şi în prietenia strânsă pe care a avut-o cu sfântul Filippo Neri, cel ce s-a păstrat în conştiinţa noastră prin lipsa de sfială cu care cerşea pe stradă pentru cei sărmani. Ca fapt biografic amintim întâmplarea în care acesta avea să fie pălmuit de un oarecare supărat de insistenţa lui. Filippo Neri îi va replica surâzând că asta i se datorează cu prisosinţă, dar că cererea rămâne în continuare valabilă pentru sărmanii săi. Impresionat de lipsa de prefăcătorie şi de devotamentul acestuia, bogătaşul îi va oferi o pungă de bani. Tot Filippo Neri este cel care a înfiinţat acea *CongregazionedellOratorio,* o asociaţie de preoţi care se ocupa în chip deosebit de educaţia tineretului. Aici a impus obiceiul ca predicile să fie însoţite de creaţii corale (numite *laudispirituali*), solicitîndu-i ajutorul lui Palestrina. Aceste concerte date în timpul reuniunilor din oratoriu vor duce la apariţia unui gen muzical care se va definitiva în perioada Barocului, depăşind cadrul bisericesc. Oratoriul, ca gen muzical, înrudit cu cantata şi opera, îşi va dovedi valabilitatea până în zilele noastre.

În 1590, Palestrina înfiinţează o asociaţie corporatistă a muzicienilor, *VertuosaCompaniadeimusici,* de unde va proveni *congregaţiaSf. Cecilia,* nucleu al *AcademieiSantaCecilia* - actualul Conservator din Roma. Sfânta Cecilia are o deosebită popularitate, nu numai în Italia, ci în întreaga lume,

numeroase coruri, orchestre, formaţiuni muzicale fiind puse sub patronajul ei. De fapt, ea este considerată patroana muzicii sacre şi a tuturor cântăreţilor, câştigând acest merit datorită vieţii de castitate pe care a dedicat-o lui Isus. În ciuda faptului că a fost obligată de părinţii ei să se căsătorească cu nobilul Valerian în noaptea nunţii, pe când instrumentele muzicale răsunau în cântările vesele ale petrecerii, inima Ceciliei înălţa imnuri de laudă şi rugăciuni către Atotputernicul. Ea îi dezvăluie soţului jurământul făcut şi îi vorbeşte despre creştinism. Puterea harului divin îl transformă pe Valerian, acesta acceptând idealul propus de Cecilia. Convertirea lui, dar mai târziu şi a fratelui acestuia Tiburţiu, va ajunge la urechea prefectului, care porunceşte să fie biciuţi. Valerian va exclama: „Iată ora pe care am aşteptat-o cu nerăbdare. Iată clipa care pentru mine este mai dulce decât petrecerile lumii.” Valerian şi Tiburţiu vor fi decapitaţi. Cecilia va împărtăşi aceeaşi soartă. Călăul trimis să-i taie capul va fi mişcat de nobleţea şi bunătatea ei. O va lovi de trei ori cu sabia, maxim cât permitea legea, fără să o poată omorî definitiv. Creştinii care o vor găsi la pământ, într-un lac de sânge, vor povesti de mărturia ei, de credinţa în Sfânta Treime, un singur Dumnezeu în trei persoane, când, la cuvintele lor de încurajare, ea va întinde trei degete de la mâna dreaptă şi arătătorul de la mâna stângă. Măreţia gestului său de a se fi păstrat neclintită în credinţa sa, în plin secol trei, o va proiecta în admiraţia întregii lumi. Mai mult ca sigur că Palestrina a cunoscut această istorie, el însuși nutrind o perioadă gândul de a se călugări.

Arta lui Palestrina vorbeşte despre frumuseţe ca atribut al lui Dumnezeu. Este o frumuseţe care precede apriori orice corpus muzical, orice structură polifonică în sensul în care cântul are nevoie de frumuseţe şi nu frumuseţea de cântec, dar în momentul în care o vădeşte, arta capătă profunzimi nebănuite. Marsilio Ficino (1433-1499), unul din neoplatonicienii secolului al XV-lea, mărturiseşte că *experienţa frumosului mijloceşte*

contactul imediat cu frumuseţea supranaturală. Creaţia lui Palestrina rămâne în acest sens un izvor de plenitudine a armoniei în desfăşurarea liniilor sale melodice. Muzica lui deschide inima către bătăile harului, vizând amplificarea şoaptelor negrăite ale duhului. Ea orientează atenţia omului către această realitate nebănuită, dezvăluind o frumuseţe transcendentală. În sine, arta lui Palestrina nu are nici o valoare, însă ea poate fi calea către aflarea frumuseţii, o frumuseţe care irumpe din *imanența transcendenței,* care se ascunde în procesualitatea sonoră pentru a se dezvălui celor care o caută. Întreaga artă a lui îşi revendică natura ei *angelică*, *dezumanizată*, dar cu atât mai umană în profunzimea ei, fiind înzestrată cu vocaţia de a tălmăci despre realitatea ultimă, Dumnezeu.

Bibliografie

[1] ECO, Umberto, *ArtaşifrumosulînesteticaEvuluiMediu,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 148;

[2] Ibidem, p. 69;

[3] Apud BĂLAN, George, *Muzica, temă de meditaţie filosofică,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1965, p. 31;

[4] Apud ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 45;

[5] ŞTEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale,* vol. I, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, pp. 96-97;

[6] Apud TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Istoria esteticii,* vol. III, Editura Meridiane, 1978, pp. 370-371;

[7] BĂLAN, George, *MisterulBach*, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1971, pp.112-113.

IMPORTANȚA MELOTERAPIEI ÎN MANAGEMENTUL STRESULUI

Asist. univ. drd. Curis Cecilia
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Pare să existe o cale ferată subterană misterioasă și puternică care să lege medicina și muzica.

(Arnold Steinhardt)

Scopul acestui articol este acela de a realiza conexiunea dintre consecințele negative ale stresului (distress) și posibilitățile de a utiliza intervenția muzicală în interacțiunea stress-ființă umană.

Termenul „stres” este universal, aparținând oricărui lexic. A devenit un leitmotiv prezent în vocabularul activ al oricărei persoane indiferent de vârstă, sex, profesie sau categorie socială. Care ar putea fi explicația acestei omniprezențe lexicale geografice și culturale?

Răspunsul nu este unul facil. Paradoxul constă în faptul că semnificația individuală a acestei noțiuni este diferită. O scurtă istorie a noțiunii de stres, ne arată că originea sa se află în definiția propusă de Hans Selye (biochimist canadian de origine austro-ungară): “Stresul este răspunsul nespecific al corpului la orice cerință sau solicitare”[1]

De-a lungul timpului, noțiunea de stres a primit o serie semnificații astfel încât, în prezent, este utilizată în lucrări științifice din multiple domenii:medicină, psihologie, fizică, inteligența artificială, biochimie, rezistența materialelor, și chiar artă.

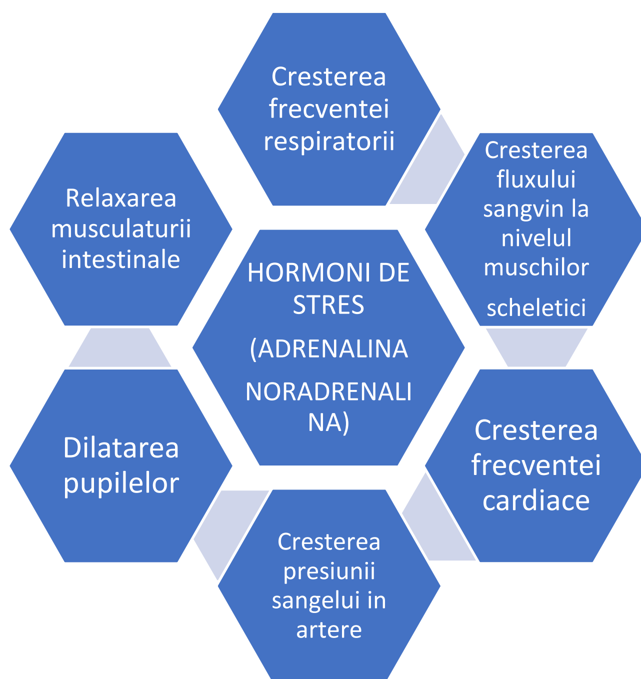
La nivel fiziologic, acțiunea stresului determină apariția a trei stadii ale răspunsului (conform Sindromului General de Adaptare elaborat de H. Selye)[1]:

1. Reactia de alarmă

2. Rezistența/Apărarea

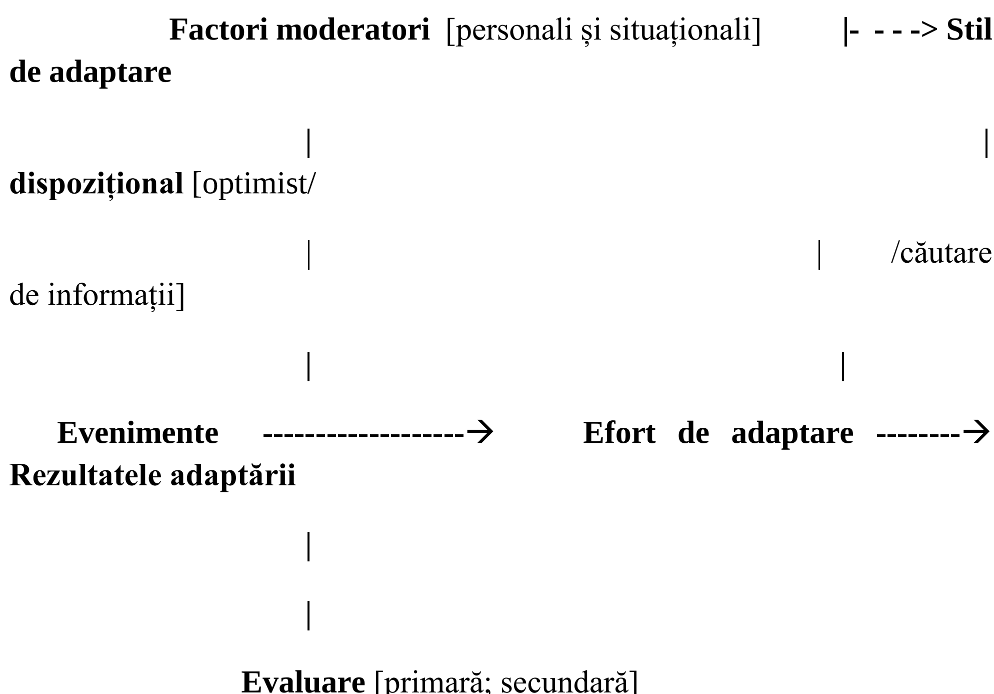
3. Epuizarea

Efectele fiziologice ale stresului la nivelul organismului uman (conform Sindromului General de Adaptare elaborat de H.Selye - adaptat)



Organizația Mondială a Sănătății (OMS) afirmă: “stresul reprezintă în prezent cel mai important risc pentru sănătate”. Dramatic este faptul că efectele stresului apar la vârste din ce în mai mici, la copii și adolescenți, producând efecte negative polimorfe; afectarea stării de bine (well-being), tulburări de somn, tuburări anxios-depresive, sindrom de burnout, tulburări somatoforme și chiar afecțiuni organice severe cum sunt, afecțiunile cardiovasculare cu risc vital (infarct miocardic, hipertensiune arterială, accident vascular cerebral) sau scăderea imunității cu consecințe dramatice, prin apariția cancerului.

Schema modelului teoretic al intervenției stresului cunoscut drept **teoria cognitivă (psihologică) a stresului (**după Lazarus și Folkman**) [2]**



Tipuri de stres – clasificare

Noțiunii de stres i se acordă în marea majoritate a cazurilor, conotații negative. Clasificarea stresului relevă însă existența unui tip de stres pozitiv, numit eustres.

1. Stres pozitiv (eustres) – caracteristici:

Este un tip de stres care acționează pe termen scurt, aparține abilităților noastre de adaptare motivându-ne și concentrându-ne energia (ne determină să devenim mai eficienți îmbunătățindu-ne performanța)

2. Stres negativ (distres) - caracteristici:

Este acel tip de stres care poate acționa pe termen scurt sau lung, dar care depășește capacitățile noastre de adaptare, ne demotivează, ne dminuează performanța individuală secătuindu-ne de energie. Acțiunea sa ne

conferă o stare afectivă negativă care, dacă se menține poate determina probleme mentale sau organice.

Una dintre metodele de diminuare a stresului s - a dovedit a fi utilizarea tehnicilor de terapie artistica creativă (CAT – Creative Art Therapy) alegând în acest caz, ca instrument de interventie, muzica. Meloterapia, combinată cu metodele conexe, cum sunt dansul sau interpretarea (psihodrama), reprezintă o metodă de terapie expresivă.[3]

Muzicoterapia reprezintă o tehnică utilă de intervenție, oferind terapeutului posibilitatea de a accesa emoțiile pacientului, realizând o reconceptualizare a situației de viată în care se află acesta. Poate fi utilizată și în situații de criză, fiind o modalitate de abordare în sensul promovării și menținerii stării de sănătate. Avantajele utilizării meloterapiei constau în primul rând în acceptarea facilă de către majoritatea pacienților, în comparație cu alte modalităti de terapie (ex. prin metode farmacologice).

Acest fapt poate fi explicat prin acceptanța superioară a unor metode de terapie care pot fi mai ușor integrate în viața cotidiană a pacientului, ele fiind și anterior utilizate într-un alt context social.

Efectele pozitive ale muzicii în gestionarea stresului pot fi explicate prin acțiunea acesteia asupra mecanismelor neuroendocrine ale stresului. Efectul principal al meloterapiei este scăderea anxietății, urmată de normalizarea constantelor biologice (tensiune arterială, frecvență cardiacă, frecvență respiratorie etc), aspect dovedit prin intermediul numeroaselor studii, având garația unor evidențe (metode imagistice și de laborator- biomarkeri ai stresului [4, 5]

Aplicațiile meloterapiei ca metodă de reducere a stresului și, implicit a efectelor sale negative, sunt multiple. Studiile arată că muzica, cu precădere cea aleasă de pacient, sau de individul aflat într-o situație stresantă, are acțiune benefică prin reducerea afectivității negative.[6,7,8] Cea mai concludentă dovadă este reprezentată de utilizarea meloterapiei în afecțiunile psihosomatice, în care componenta emoțională și factorii psihologici, cu precădere efectele stresului, au o contribuție majoră.[9,10,11]

În altă ordine de idei, orice afecțiune medicală reprezintă, în esență, un factor de stres. În acest context, domeniile medicale în care meloterapia este utilizată din ce în ce mai frecvent sunt: oncologia (în terapia bolii canceroase

și în îngrijirile paleative pentru reducerea durerii), neurologia demența- boala Alzheimer, boala Parkinson, pacienti comatoși), psihiatria (anxietatea, depresia, suicidul)[10]. Există studii care demonstrează efectele benefice și în îngrijirea pacienților (atât pentru pacienți cât și pentru cei ce participă la procesul de îngrijire)[12], în situația efectuării unor manevre medicale în scop diagnostic (endoscopie)[13], în cazul intervențiilor chirurgicale.[14] sau al aplicării unor proceduri medicale efectuate în scop diagnostic sau terapeutic.[15]

Efectele benefice ale muzicii pot fi utilizate, teoretic, în orice situație și în orice domeniu al vieții și desigur, al medicinei. Există o serie de limitări, cum se întâmplă în cazul pacienților hipoacuzici sau la cei care nu agreează muzica. Aceste inconveniente pot fi depăsite fie prin mijloace tehnice, fie prin efectuarea unei anamneze corecte și alegerea adecvată a genului muzical utilizat, în funcție de o serie de variabile psihologice, medicale și chiar contextuale.

În mod evident, studiile despre utilizarea meloterapiei în afecțiunile medicale și în îmbunătățirea calității vieții sunt încă la început, fiind din ce în ce mai strâns legate de descoperirile în neuroștiințe.[16]

Bibliografie

[1] Selye H, The Stress of Life, Editura: MCGRAW-HILL Professional, 1978;

[2] Biggs A, Brough P, Drummond S, Lazarus and Folkman's Psychological Stress and Coping Theory, Chapter 21, First published: 18 February 2017 https://doi.org/10.1002/9781118993811.ch21;

[3] Martin L, Oepen R, Bauer K, Nottensteiner A, Mergheim K, Gruber H,1 Koch C.S, Creative Arts Interventions for Stress Management and Prevention—A Systematic Review, Behav Sci (Basel). 2018 Feb; 8(2): 28, Published online 2018 Feb 22. doi: [10.3390/bs8020028];

[4] Thoma V.M, La Marca R, Brönnimann R, Finkel L, Ehlert U, Nater M.U , The Effect of Music on the Human Stress Response,

PLoS One. 2013; 8(8): e70156, Published online 2013 Aug 5. doi: [10.1371/journal.pone.0070156];

[5] Schneiderman N, Ironson G, Siegel D.S., Stress and Health: Psychological, Behavioral, and Biological Determinants, Annu Rev Clin Psychol. Author manuscript; available in PMC 2008 Oct 16, Annu Rev Clin Psychol. 2005; 1: 607–628, doi: [10.1146/annurev.clinpsy.1.102803.144141]

[6] Yehuda N., Music and Stress, J Adult Dev (2011) 18:85–94, DOI 10.1007/s10804-010-9117-4, Published online: 4 January 2011, Springer Science+Business Media, LLC 2010;

[8] Raglio A, Bellelli G, Traficante D, Gianotti M, Ubezio MC, Gentile S, Villani D, Trabucchi M., Efficacy of music therapy treatment based on cycles of sessions: a randomised controlled trial, Aging Ment Health. 2010 Nov;14(8):900-4. doi: 10.1080/13607861003713158;

[9] Pisarczyk E., Music and Its Effect on Stress, Augustana Digital Commons, Winter 1-16-2018, Music: Student Scholarship & Creative Works[pdf]

[10] Thoma M.V, Mewes R, Nater N.U, Preliminary evidence: the stress-reducing effect of listening to water sounds depends on somatic complaints, Medicine (Baltimore). 2018 Feb; 97(8): e9851, Published online 2018 Feb 23. doi: [10.1097/MD.0000000000009851]

[11] Leubner D, Hinterberger T ,Reviewing the Effectiveness of Music Interventions in Treating Depression, Reviewing the Effectiveness of Music Interventions in Treating Depression, Front Psychol. 2017; 8: 1109, Published online 2017 Jul 7. doi: [10.3389/fpsyg.2017.01109]

[12] Gold C, Mössler K, Grocke D, Heldal TO, Tjemsland L, Aarre T, Aarø LE, Rittmannsberger H, Stige B, Assmus J, Rolvsjord R., Individual music therapy for mental health care clients with low therapy motivation: multicentre randomised controlled trial, Psychother Psychosom. 2013;82(5):319-31. doi: 10.1159/000348452. Epub 2013 Aug 9

[13] Hyun Hee Ji, Hyun Sook J, Effects of Music Therapy on Subjective Stress Response, Salivary Cortisol, and Fatigue for Intensive Care Nurses, Published online June 30, 2017. https://doi.org/10.15384/kjhp.2017.17.2.119, Korean J Health Promot. 2017 Jun;17(2):119-127. Korean;

[14] Padam A, Sharma N, Sastri OSKS, Mahajan S, Sharma R, Sharma D., Effect of listening to Vedic chants and Indian classical instrumental music on patients undergoing upper gastrointestinal endoscopy: A randomized control trial, Indian J Psychiatry. 2017 Apr-Jun;59(2):214-218. doi: 10.4103/psychiatry.IndianJPsychiatry_314_16.

[15] Leardi S, Pietroletti R, Angeloni G, Necozione S, Ranalletta G, Del Gusto B., Randomized clinical trial examining the effect of

music therapy in stress response to day surgery, Br J Surg. 2007 Aug;94(8):943-7.

[16] Mackintosh J, Cone G, Harland K, Sriram KB, Music reduces state anxiety scores in patients undergoing pleural procedures: a randomised controlled trial, Intern Med J. 2018 Sep;48(9):1041-1048. doi: 10.1111/imj.13738.

[17] Cicchetti D., Cohen J.D., Developmental Psychopathology, Developmental Neuroscience 2nd ed, ISBN-13: 978-0471237372;ISBN-10: 047123737X, Ed. Wiley 2006, pp 1-65; 553-629; 656-677;

VOCEA DE TENOR LIRIC ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI GAETANO DONIZETTI

Asist. univ. drd. Adrian Mărginean
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

(

Parcursul creaţiei donizettiene urmează modelul compozitorului total, abil în abordarea tuturor genurilor muzical teatrale, de la opere *seria* la opere *semi seria,* de la farse la opere comice, fără a face excepţie în a satisface gustul artistic al impresarilor epocii sale în alegerea subiectelor. Genul *semi seria* a fost iniţiat de Giovanni Paisiello cu opera *Nina, ossia la pazza per amore* şi finalizat de Donizetti cu opera *Linda di Chamounix* în anul 1842. Operele *semi seria* sunt caracterizate de o atmosferă idilico – poetică în care protagonista feminină este disputată de o personalitate masculină impunătoare cu toate că soluţionarea conflictului este întotdeauna pozitivă, graţie unui terţ personaj extern, de care eroina se îndrăgosteşte nebuneşte, apoi îşi recapătă sensul raţiunii. Acest tipar a fost punctul de pornire în construcţia scenelor de nebunie romantice. Datorită efervescenţei sale creatoare, Gaetano Donizetti și-a menţinut un binemeritat loc pe afişele teatrelor de operă din întreaga lume până la declinul survenit în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, perioadă în care muzica sa a fost considerată imitativă şi facilă. După cel de-al doilea război mondial creaţia sa a fost reexaminată şi reapropiată publicului de operă, stabilind astfel rolul vital al creaţiei donizettiene în emanciparea operei italiene.

Operele *Le Philtre (Filtrul)* de François Auber şi *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti prezintă legenda celebrului elixir al dragostei în manieră comică, fără a face apel la mitul existent în folclorul francez care denotă aspecte groteşti şi malefice. Magia, în reprezentare *buffă,* este singurul element supranatural care îşi găseşte loc în opera donizettiană, cu referire

strictă la caracterul pur romantic, ca punct de pornire în dramaturgia de spectacol. ***L'elisir d'amore*** este o operă romantică în care conflictul este soluţionat fără a apela la circumstanţe fortuite ci doar la recunoaşterea valorii iubirii sincere pe care ***Nemorino*** o resimte pentru ***Adina***. Atracţia publicului către acest titlu donizettian se îndreaptă spre muzicalitatea intensă a liniilor melodice şi spre maniera de prezentare a personajelor, ”elixirul” fiind doar pretextul construcţiei operei, care captivează prin a propune spectatorului ideea de divertisment. Melodismul donizettian dă dovadă de noi valenţe expresive afirmate în cele două opere *buffe* ale sale, ***Don Pasquale*** şi ***L'elisir d'amore***, fără a sugera climatul dramelor istorice sau a construi figure eroice feminine şi torturate de pasiuni devastatoare şi dezintegrate spiritual. Schimbarea traiectoriei muzicale a impus aducerea în scenă a personajelor cu trecut simplu - fără a solicita din partea publicului o profundă analiză psihologică - cu profil vocal lipsit de dramatism, cu acţionare scenică previzibilă. Muzica lui Donizetti vizează naturaleţea interpretativă, graţia, bucuria trăirilor afective accentuată uneori de sentimentalism şi subtilitate în nuanţarea expresivităţii vocale. Opereta şi opera comică prezintă elemente comune care se întrepătrund aşa cum este cazul personajelor *Adina, Nemorino* şi *Dulcamara.* Comicul situaţiilor şi al personajelor este subordonat stilului *belcantist* care necesită voci specifice, sugestii expresive realizate prin timbralitate şi supleţea ornamentaţiei. Distribuirea rolurilor este în acord cu folosirea tipologiilor vocale existente în operele romantice: soprană, tenor, bas – bariton şi bariton liric. Donizetti a urmat modelul tradiţional în repartizarea rolurilor, urmând o schemă solistică potrivit căreia *Adina* susţine două arii, *Nemorino* de asemenea două arii, *Dulcamara,* o arie, *Belcore,* o arie. Relaţiile dintre protagoniști se desfăşoară astfel: *Nemorino – Adina,* două duete, *Nemorino – Dulcamara,* un duet, *Nemorino – Belcore,* un duet, *Adina – Dulcamara,* două duete. Se poate concluziona faptul că cele două personaje

centrale, *Adina* şi *Nemorino,* sunt avantajate din punct de vedere muzical având la dispoziţie fiecare câte două arii şi două duete cu scopul de a-şi pune în valoare calităţile vocale, afirmând totodată supremaţia conferită de postura personajelor principale şi întâietatea lor în comparaţie cu restul distribuţiei. *Dulcamara* este pivotul acţiunii, el stabilind legăturile dintre personaje, unind sau suspendând firul intrigii după propriul plac. *Belcore* este un simplu pretext al istorisirii, ca martor al evenimentelor derulate sau ca participant activ. Repartizarea rolurilor dispune de scriitura vocală, *Nemorino* şi *Adina* prezintă ţesătură strălucitoare, înaltă şi în cazul *Adinei* ornamentată. *Nemorino* este interpretat de tenori lirici cu posibilităţi de timbrare sau detimbrare, ca efect expresiv, lejeritate în atacarea sunetelor acute, capacitate de schimbare rapidă a rezonanţelor, nuanţări şi inflexiuni *di grazia*, fiind singurul personaj care se autocaracterizează chiar din prima sa arie „*io son sempre un idiota/ io non so che sospirar*" (*Sunt un idiot, nu ştiu decât să suspin)*. *Nemorino* imprimă întregii lucrări un colorit sentimental patetic ajungând până la o uşoară undă de disperare la finalul primului act „*Adina, credimi*" (*Adina, crede-mă)*. Rolul *Adina* are o construcţie corespondentă cu *Norina* din *Don Pasquale*sau *Rosina* din *Il Barbiere di Seviglia*– G. Rossini şi va fi abordat de către sopranele lirice sau lirico – lejere, care prezintă omogenitate vocală perfectă, stăpânirea coloraturilor, sonoritate clară, fără asperităţi, pe întreaga întindere a vocii. *Dulcamara* reprezintă prototipul bas-baritonului *buff* lansat în teatrul liric de către Wolfgang Amadeus Mozart *(Le Nozze di Figaro, Don Giovanni – Leporello* şi *Masetto, Cosi fan Tutte – Don Alfonso)*, preluat apoi de către Gioachino Rossini*(Il Barbiere di Seviglia, L'Italiana in Algeri, La Cenerentola – Don Magnifico)*, care demonstrează reale calităţi actoriceşti în spirit comic, abil în stăpânirea unei mari varietăţi de efecte şi trucuri sonore, prin trecerea imperceptibilă de la *falset* la *parlando*. Interpretul rolului *Dulcamara* poate exacerba rolul actoricesc în

scopul sublinierii anumitor aspecte ale personalităţii caracterului întruchipat. Rolul *Belcore* presupune o voce de bariton total distinctă faţă de *Dulcamara,* cu registru acut plin, rezonanţă amplă, fermă, timbru solid, în conformitate cu scriitura rolului ce denotă masculinitatea şi bravura ofiţerului de carieră.

Arie Nemorino: *Larghetto,* 2/4, Do major: primul contact al publicului cu personajul *Nemorino* se realizează sub forma unei arii „*Quanto e bella",* încadrată formei lirice tradiţionale. Suflătorii aduc tema ariei peste acompaniamentul corzilor, pe arpegieri ale tonalităţilor parcurse. Prezenţa minorului se face simţită încă din prima secţiune a ariei: prima perioadă concluzionează în tonalitatea mi minor, iar secţiunea mediană se desfăşoară în tonalitatea dominantă a lui mi minor, si minor, apoi va modula la Sol major – dominanta, înaintea revenirii la tonalitatea de bază, Do major. Umbrirea liniilor melodice prin aspecte tonale minore, redă sub aspect dramaturgic, înclinația personajului către inflexiuni patetice. Tânărul *Nemorino* se autoportretizează, în timp ce o priveşte hipnotizat pe *Adina* care nu pare să îi acorde atenţie, preocupată fiind de lectura cărţii. De la aspectul exterior prezentat de cor se face trecerea la aspectul intern introdus de primul personaj principal, care se prezintă prin această arie. *Nemorino* apare pe tot parcursul operei legat emoţional de colectivitatea căreia îi aparţine, lor le împărtăşeşte bucuriile şi necazurile pricinuite de sentimentele pe care le nutreşte la adresa *Adinei,* iar cântul său dovedeşte incapacitatea de a-şi exterioriza sentimentele în mod diferit faţă de *Adina.* Tema muzicală este suavă, predominând notele de pasaj în moment de autoironie al personajului.

Recitativ şi duet – Adina – Nemorino: Introducerea este urmată de duetul *Adina - Nemorino*, ce debutează cu un scurt recitativ acompaniat: *Nemorino* opreşte ieşirea din scenă a *Adinei* „*Una parola, o Adina" (Doar o vorbă, Adina*), ea va răspunde „*I solitti sospir*" – (*Aceleaşi suspine).* În dialogul celor doi, *Donizetti* introduce în orchestră, *appogiaturi* ascendente

care imită suspinele lui *Nemorino,* aici exprimate ca o parodie la răspunsul *Adinei*. Rămaşi singuri în scenă, cei doi protagonişti dau viaţă unui duet ce pare să nu aducă nimic nou din punct de vedere dramaturgic. *Adina* este sinceră în afirmaţiile sale „*Odimi, tu sei buono*” (*Ascultă-mă, tu eşti bun*), afirmând dezinteresul faţă de *Nemorino*, ca un posibil partener de viaţă.

Cantabile: 6/8, Mib major, întreg duetul este format dintr-o singură mişcare, cu toate că se distinge un *Adagio (Adina „Chiedi all'aura lusinghera” – Întreabă adierea, Nemorino „Chiedi al rio perche gemente” – Întreabă apa de ce geme)* și o *cabaletta (Adina „Per guarrir di tal pazzia” – Ca să te vindeci de o aşa nebunie, Nemorino „Ah! Te solo io vedo, io sento” – Ah! Doar pe tine te văd, te simt)*, încadrată în două strofe. Ambele personaje intonează aceeaşi linie melodică, *Nemorino* repetă în mod constant motivele muzicale expuse de *Adina* fără urmă de speranţă că ar putea schimba atitudinea *Adinei* , în fraze ce emană spiritul *belcantist* al operei. Reluarea liniilor melodice în mod identic atrage atenţia asupra timidităţii lui *Nemorino* şi a propriei incapacităţi de a fi el însuşi în faţa celei pe care o iubeşte. Cântul ornamentat al *Adinei* prezintă *gruppetti, mordente,* scări ascendente, contrastând puternic cu aceleaşi linii melodice fără ornamente, reluate de *Nemorino,* în scopul departajării personalităţilor celor doi; frivolitatea *Adinei* şi sentimentalismul intens al lui *Nemorino.* Altfel spus, *Adina* pare să aibe acces la trucuri textuale, muzicale şi ritmice, în timp ce *Nemorino,* autodefinit ca *prostuţ* (*„idiota”* din prima arie)ştie cu o mare certitudine doar că o iubeşte pe *Adina,* fără să aibă un motiv anume. Limbajul muzical folosit în caracterizarea *Adinei* vizează superficialitatea sa, în timp ce melodia simplă atribuită lui *Nemorino* devine limbaj muzical – dramaturgic ce denotă sinceritatea şi profunzimea sentimentelor sale – cavatina *Adinei,* cavatina lui *Nemorino.*

Cabaletta, Meno mosso, prezintă aceeaşi situaţie, *Adina* expune linia

melodică preluată ulterior în mod identic de către *Nemorino.* Semnificativ este şi faptul că la finalul *cabalettei* cele două voci îşi menţin distanţa, cu excepţia ultimei măsuri, fără a cânta în paralel aceeaşi linie melodică, aşa cum se întâmplă în cazul tuturor duetelor de dragoste, pentru că cei doi nu formează încă un cuplu; spus într-o manieră diferită, muzica urmăreşte şi evidenţiază permanent parcursul dramaturgic şi cadrul de afirmare al fiecărui personaj în parte. Coda prelungeşte efectul *crescendo*-ului cadenţial.

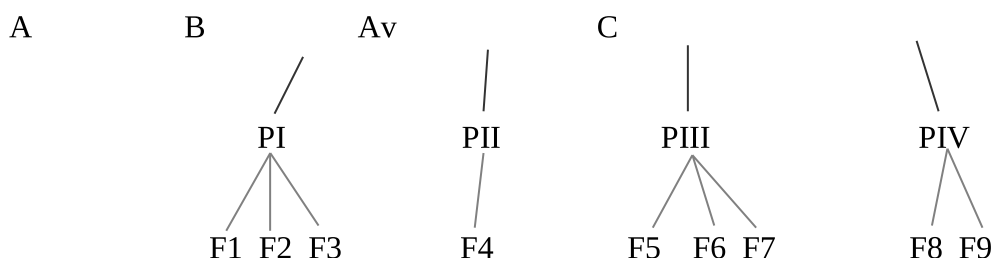
Duet Adina – Nemorino, tempo d'attacco, Allegretto, 2/4, Lab major, o nouă apropiere între cei doi, de data aceasta sub alte auspicii graţie elixirului, moment în care mobilitatea tempo-ului se adaptează reacţiilor personajelor. *Nemorino* „*Caro Elisir"(Drag Elixir)*: convins că *Adina* nu mai poate să fugă de el, o înfruntă surâzător sub influenţa aburilor băuturii magnifice care îi dă curaj să se apropie din nou de *Adina* și să pară indiferent în faţa sa. Surprinsă negativ de schimbarea suferită de *Nemorino,* aceasta va răspunde prin a râde în faţa lui *Nemorino* (râsul fiind redat în partitură). Euforia lui *Nemorino* justifică reacţia partenerei: „*Cosi allegro! E perche?"* (*Aşa de vesel! De ce?),* un lanţ reacţional perfect logic ce garantează desfăşurarea dramaturgică. Frazele *Adinei* „*Non mi guarda neppur! Com'e cambiato!" (Nici măcar nu mă priveşte! Cât e de schimbat*!) în inflexiuni tonale minore sugerează totuşi un gest de afecţiune din partea sa. Cei doi se aventurează într-un joc sentimental – psihologic, ce va dura până la finalul operei. În locul *apogiaturii* parodiate din primul duet soprană – tenor, Donizettia ales aici sublinierea sincerităţii, printr-un gest melodic incisiv, descendent, în tonalitatea sol minor, în acord cu zbuciumul intern al lui *Nemorino.*

Larghetto cantabile: duet, 3/4, Fa major, *Adagio,* un prim efect al jocului sentimental este cearta celor doi, construită pe un motiv muzical concis, viguros, expus pentru început de tenor, sfiala şi timiditatea excesivă a

lui *Nemorino* dispare prin intonarea acestei linii melodice, încercând să o sfideze pe *Adina.* În finalul primei părţi a duetului cei doi urmează linii melodice paralele, semn că efectele elixirului încep să se facă simţite.

Allegro, 4/4, La major, duet – *cabalettă:* după un scurt dialog în *tempo di mezzo, cabaletta* preia textul din prima secţiune peste o nouă linie melodică, cu caracter vehement, acompaniaţi de orchestră în *staccato.* Din nou cel care expune întâi melodia, este tenorul, apoi soprana îi răspunde, ca un contraatac, după patru măsuri. Duetul continuă până la finalul său fără a exista un învins sau un învingător, *Nemorino* îşi depăşeşte timiditatea, iar raportul dintre cei doi devine perfect egal, redat de exprimarea la nivel sonor prin linii melodice identice. Finalul duetului conduce concomitent vocile către registrul acut, concluzionând, muzical, pe sunetul *Sib 2.* Efectul alcoolului este evident, *Nemorino* conduce discursul muzical în ambele secţiuni ale duetului, astfel timiditatea sa în faţa *Adinei* nu poate fi învinsă, comparând cu primul lor duet în care tenorul prelua identic frazele muzicale ale *Adinei* , singura diferenţă fiind textul atribuit fiecărui personaj în parte.

Aria *''Una furtiva lagrima''*din cel de-al doilea act al operei are o construcție formală la nivel de microsecțiuni ABAvC, asemănătoare formei de *rondo*, însă cu câteva diferențe: „cupletele” (A și A variat) revin în aceeași tonalitate-sib minor, iar „refrenul” apare în tonalități diferite-Reb major și Sib major, cu acesta încheindu-se momentul muzical (nu mai apare un alt cuplet) :



După cum se observă din schema de mai sus, Donizetti preferă simplitatea formală pentru a reda sentimentele lui Nemorino, într-o arie destul de scurtă, dar de mare efect. Pe plan armonic, discursul muzical are o desfășurare lină, trecând de la tonalitatea sib minor, cu care debutează introducerea orchestrală, la relativa acesteia-Reb major, ca mai apoi, după o revenire în sib minor, să concluzioneze în atmosfera plină de emoție și speranță a tonalității Sib major.

Peste un acompaniament cu acorduri în *pizzicatto* la instrumentele cu coarde și arpegii la harpă în măsura binară compusă de 6/8, linia melodică a fagotului, ce va fi preluată, mai apoi, de tenor, este alcătuită dintr-un motiv de cvintă perfectă descendentă, cu repetarea ostinată a bazei, apoi mici apogiaturi duble și șaisprezecimi, cântate două câte două, ne introduc în lumea stilului belcanto, stil care, la Donizetti este colorat de agilități mai puține, dar cu un sens dramatic puternic. Acompaniamentul arpegiat susține în continuare linia melodică a tenorului, variată prin secvențare melodică și diminuare intervalică, rolul fagotului nefiind cel de a comenta acțiunea, ci de a lua parte la emoția și bucuria personajului; același rol îl are și oboiul, ce se adaugă liniei melodice a orchestrei care , prin pedala pe dominanta tonalității sib minor, potențează tensiunea și pregătește instalarea noii tonalități-Reb major:

Ex. nr. 1 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.18-22

Discursul muzical revine în tonalitatea minoră, moment în care Nemorino își exprimă dorința de a simți pentru o clipă respirația și bătăile inimii Adinei, prin aceeași melodie ca la început, variată prin diminuare intervalică și accente ce subliniază ardoarea sentimentelor sale; tonalitatea Sib major, în care discursul muzical se finalizează, crează atmosfera perfectă pentru ca Nemorino să afirme că altceva nu-și mai dorește:

Ex. nr. 2 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.39-42

În ceea ce privește analiza vocalității, această arie abundă de elemente ale stilului *canto spianato* ce înveșmântează melodia simplă, plină de sensibilitate a personajului-calități ce, de altfel, îl caracterizează pe

Nemorino. Astfel, încă din primele fraze ce poartă indicația *dolce*, apar *portamenti* descendente și accente ce lasă să se întrevadă emoția personajului, iar apogiaturile duble și optimile detașate exprimă tinerețea personajului și noutatea sentimentelor din inima sa, toate acestea susținute de un *legato* impecabil :

Ex. nr. 3 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.



10-13

Messa di voce, accentele patetice și portamento-urile largi prezente în frazele ce urmează subliniază atât emoția cât și mirarea și ardoarea sentimentelor, după cum spuneam, iar *crescendo*-ul pe sunetul fa 2, urmat de anticiparea sunetului sol 2 (nescrisă în partitură, dar executat prin tradiție), atacat în forte, este de mare efect:

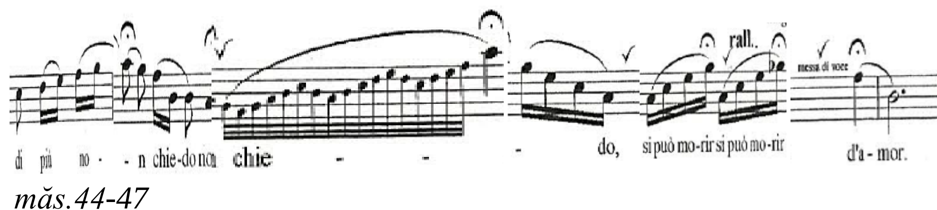
Ex. nr. 4 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino, măs.



36-39

Cadența finală, scrisă în stilul *agilita di maniera* , formată , de fapt, din grupete scrise cu note reale și arpegii descendente și ascendente, nu face decât să arate ceea ce cuvintele nu mai pot exprima:

Ex. nr. 5 - Opera Elixirul dragostei, actul al II-lea, aria lui Nemorino,



măs.44-47

Genialitatea lui Donizetti a intuit efectul patetic și succesul la public pe care această arie urma să o aibă, încă de la primele reprezentații. Tonalitatea minoră nu face decât să demonstreze faptul că esența operei comice este de a îmbina satira și ironia cu momente de seriozitate și cu emoții umane reale, astfel încât comedia să devină credibilă.

Bibliografie

BRUMARU, Ada, *Romantismul în muzică,* vol II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

BUGA, Ana; SÂRBU, Cristina Maria,*4 secole de teatru muzical,* Editura Du Style,București, 1999

BUGHICI, Dumitru, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

BURTON, D.Fisher, *A history of opera:milestones and metamorphoses,* Opera Journeys Publishing, Miami, 2003

BUSHNELL, Howard, *Maria Malibran*: *A Biography (Maria Malibran: o biografie),* Pennsylvania State University Pres, 1982

CALLAS, Maria – *Léçons de chant transcrites par John Ardoin (Lecţii de cânt transcrise de John Ardoin, extrase din clasele de master de la Juilliard School),* Editura Fayard, Van de Velde, Paris, 1991

CONSTANTINESCU, Grigore,*Diversitatea stilistică a melodiei în opera 8. romantică,* Ed. Muzicală, București, 1980

CONSTANTINESCU, Grigore; BOGA, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2007

CONSTANTINESCU, Grigore, *Splendorile operei*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1995

CREȚU, Viorel, *Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație*, Editura Fundației *România de mâine*, București, 2007

DUMITRACHE, Liliana, *Vocaliza, de la inițiere la performanță*, Galați University Press, 2012

GARCIA, Manuel, *Treatise on the art of singing*, (*Tratat asupra artei cântului*), editat de Albert Garcia, Leonard & Co, Londra, 1924

GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, vol. 1 și 2, Editura Grafoart, București, 2013

GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi,* (*La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Editor Alphonse Leduc, 1977),Editura Muzicală, vol.1 și 2, București, 1987

HUSSON, Raoul, *Vocea cântată* (*La voix chantée*, Gauthier-Villars Gap, 1960), traducere și glosar Nicolae Gafton, Editura muzicală, București, 1968

LEHMANN, Lilli, *How to sing*, (*Cum să cânți),*tradusă de Richard Aldrich din varianta în limba germane *Meine Gesangskunst*, The Macmillan Company, New York, 1916

LOGHIN, Gheorghe Dem, *Manual de arta actorului*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970

MACHABEY, Armand, *Le bel canto,* (*Bel canto-ul)*, Librairie Larousse, Paris, 1948

MARINESCU, Mihaela, *Compendiu de estetică şi stilistică muzicală*, Editura Fundaţiei România de Mâine, Bucureşti, 2007

MIHĂILESCU, Cristian, *Dramaturgia în spectacolul de operă*, Universitatea Naţională de Muzică, Bucureşti, 2005

PINGHIRIAC, Georgeta, *Simboluri estetice ale vocii de soprană,* Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2003

PINGHIRIAC, Georgeta; PINGHIRIAC, Emil, *Dimensiuni stilistico-interpretative vocale*, Editura Muzicală, București, 2009

PINGHIRIAC, Emil, *Mirabila voce de bariton*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2003

SECĂREANU, Nicolae, *Cântăreţul artist*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

STRAVINSKY, Igor, *Poetica muzicală,* traducător: Marta Pană, Editura Muzicală (Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din România), București, 1967

ȘTEFĂNESCU, Ioana,*O istorie a muzicii universale,* Editura Fundației Culturale Române, vol.4, București, 2002

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale,* Editura Muzicală Grafoart, București, 2014

*** *Encyclopedia Britannica a dictionary of arts, sciences, literature and general informations*, *(Encyclopedia Britannica un dicționar al artelor, științelor, literaturiișiinformațiilorgenerale)*, New York, 1911

*** *Larousse, Dicționar de mari muzicieni*(*Les grands compositeurs*), traducereșiadaptare de OlteaȘerban – Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *(New Grove - Dicționarulmuziciișimuzicienilor)*, second edition, Macmillan Publishers Limited, Londra, 2001

*** *Grove Music Online*, Oxford University Press, Londra, 2001

*** *Dicționar de termeni muzicali*, sub redactarea lui Zeno Vancea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984

Partituri

DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, Ricordi, Milan, 1833

DONIZETTI, Gaetano, *L'elisir d'amore*, Ricordi, Milan, 1933-70

Discografie

Donizetti - *L'elisir d'amore* - The Metropolitan Opera - Deutsche Grammophon - CD

Dirijor: James Levine

Adina: Kathleen Battle

Nemorino: Luciano Pavarotti

Belcore: Leo Nucci

Dulcamara: Enzo Dara

Donizetti - *L'elisir d'amore* - Wiener Staatsoper - Virgin Classics - DVD

Regia: Otto Schenk

Dirijor: Alfred Eschwé

Adina: Anna Netrebko

Nemorino: Rolando Villazon

Belcore: Leo Nucci

Dulcamara: Ildebrando D'Arcangelo

Donizetti - *L'elisir d'amore* - Opéra National de Lyon - Decca - DVD

Regia: Frank Dunlop

Dirijor: Evelino Pidò

Adina: Angela Gheorghiu

Nemorino: Roberto Alagna

Belcore: Roberto Scaltriti

Dulcamara: Simone Alaimo

Webografie

http://imslp.org/wiki/Category:Donizetti,_Gaetano

https://www.britannica.com/biography/Gaetano-Donizetti

http://www.roh.org.uk/people/gaetano-donizetti

TEATRU

Abordări contemporane în pedagogia teatrală

DISCREPANȚE METODOLOGICE ÎNTRE IMPROVIZAȚIILE VIOLEI SPOLIN ABORDATE ÎN SEMESTRUL I ȘI EXIGENȚELE STUDIERII UNOR MATERIALE PSIHOLOGICE (PIESĂ, SCENARIU, PROZĂ) DIN SEMESTRUL AL II-LEA, ANUL I, LA DISCIPLINA ARTA ACTORULUI

Conf. univ. dr. Maria Ganeva,
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați,

Crearea unei educaţii armonioase și etapizate a actorului, cu un scop final bine definit, constituie una dintre cele mai acute probleme ale pedagogiei teatrale. Crescând în complexitate, diferitele stadii de învăţământ trebuie să se întrepătrundă lent și natural una cu cealaltă, conducându-l pe student la asimilarea noului alături de ceea ce deja a fost asimilat. În lanțul acestor etape veriga cea mai importantă este primul an, care reprezintă fundamentul construcției arhitecturale a întregii instruiri de trei ani. Predarea contemporană a măiestriei actoricești în România pregătește în general actori pentru teatrul realist, psihologic, darşi încă în cursul semestrului doi din anul I studentul se mai întâlnește cu textul dramatic cu caracter psihologic (fragmente din scenarii, proză, piese). Exercițiile din primul semestru ar trebui să îl aducă firesc, cu uşurinţă în această sferă. Ar trebui, doar că nu întotdeaunao fac. Unul dintre aceste cazuri îl constituie utilizarea în calitate de curs principal din primul semestru a jocurilor Violei Spolin. Eu văd aici o mare contradicție și am să explic de ce.

Numele Violei Spolin este asociat cu apariția, la hotarul anilor 1940–1950 ai secolului XX, în viața teatrală din Europa și America a curentului „improvizația teatrală modernă“ (modern theatrical improvisation).Viola

Spolin s-a ocupat de adaptarea socială a copiilor de imigranți la cultura americană și s-a gândit să realizeze aceasta prin joc. „Jocul îi elibera pe copii... aptitudinea de a crea imaginativ o situaţie şi de a juca un rol în ea este o experienţă tulburătoare, un fel de evadare din propriul tău eu cotidian şi din rutina vieţii zilnice.“[37] Mai târziu Viola Spolin a hotărât ca exercițiilesale spontane de joc, menite să reducă neliniștea interpretului, sunt potrivite și pentru instruirea actorilor, scriind o carte „Improvizație pentru Teatru“,care a intrat rapid în auditoriile studențești. Și aceasta nu pentru că pedagogia americană nu a avut metode de instruire a actorului – dimpotrivă, anume America a fost țara în care s-au continuat și implementat cu prisosinţă ideilelui K.S. Stanislavski, creatorul Sistemului de învățare a actorilor teatrului psihologic. Astfel de coloși ai pedagogiei scenice precum Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Sanford Meisner, Uta Hagen au creat direcții fundamentale ale tehnicii actoricești pentru America, izvorând tocmai din Sistemul lui Stanislavski și dezvoltând diferite ramuri ale structurii acesteia. Da, însă instruireaconform Sistemului, ca orice instruire profesională în domeniul artei, constituie un studiu îndelungat, scrupulos, cu mari sarcinipentru studenți. Conform celor spuse de Sonia Moore – unul dintre specialiștii de frunte în Sistemul stanislavskian din America și autor de cărți privind instruirea după Sistemul său[38], „a lucra conform Sistemului – nu constituie nu distracţie, acolo sunt cerințe imense impuse actorilor. Însă, dacă doriți să deveniți un actor profesionist… aceasta este singura cale“.[39] Pe de altă parte, criticii Metodei (Sistemul american al lui Stanislavski) considerau

[37]Boyd, N. L. *Play, a Unique Discipline*Citat după: Spolin V. *Improvizatie Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice și regizorale*.Traducere: Mihaela Balan-Beţiu,București, UNATC PRESS, 2008 p. 34.
[38]Moore, S. *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor;* Second Revised Edition, New York, Penguin books, 1984.
[39]Zarrilli, P. *Thinking and Talking About Acting:1 Re-Reading SoniaMoore's Training an Actor*, Journal of Dramatic Theory and Criticism Spring1989. p. 39. https://core.ac.uk/download/pdf/148649932.pdf

că „profesori precum Lee Strasberg, Sanfod Meisner, Stella Adler, Uta Hagen au descoperit în cadrul acestei tehnici pedagogia presiunii emoționale, au elaborat stiluri dăunătoare de învățare, pe care studenţiilor le imitau cu impertinență."[40] Având în vedere faptul că pentru însușirea pe deplin a profesiei „este nevoie de timp, iar actorii americani– conform celor afirmate de A.Bartou – sunt înclinați să se limiteze doar la cele minim necesare temei curente."[41], pe fondul unei creșteri masive a interesului pentru creația actoricească – în școli, cluburi, diferite societăți – a apărut necesitatea unor abordări neîmpovărătoare, de descărcare față de această activitate. Exact aici și-a găsit locul Viola Spolin, ea a răspuns acestei cereri. Creându-şi jocurile, aceasta a considerat că „ele vor oferi actorului posibilitatea de a reacționa în mod spontan, și astfel actorii vor deveni mai naturali și autentici, eliberați de povara excesivă a Metodei."[42] Acum actor poate să devină oricine, fără eforturi deosebite.

Pe aripile popularității sale, metodica Violei Spolin a trecut și pragul instruirii teatrale din România, în anii 80 ai secolului trecut. „După patruzeci de ani de neîntreruptă strădanie pe terenul pedagogiei artei actorului – scrie A. Popovici – consider metoda Violei Spolin unică prin universalitate, coerenţă, completitudine şi imediată aplicabilitate, o adevărată „cale regală" în educaţia prin joc teatral şi singura posibilitate autentică de introducere în

---

[40]Malague, R. *An Actress Prepares: Women and "the Method."*New York,Routledge, 2013. Citat după:Abell, L. *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University May 2016 p.8, https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/157127/ABELL-THESIS-2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[41]Bartou, A. *Măiestria actoricească. Şcoala americană*, © ediţia în limba rusă, traducere şi îngrijire OOO „Alpina—non ficshon". Moscova. 2013, p. 7.

[42] Abell, L.*Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University May 2016 p. 13.

„tainele” travaliului creator al actorului.“ [43] Metoda Violei Spolin deodată a devenit„sorgintea, baza, matricea“[44] pentru tot procesul instructiv, atractiv fiind „accentul pus pe spontaneitate, reabilitarea adevărului relaţiilor, reapariţia vieţii în procesul scenic“[45].În general, au observat faptul că aceasta „a revoluţionat metodele de formare a actorilor din şcoala noastră“.[46]

Jocurile Violei Spolin exprimă esența improvizației ca o **formă teatrală** în principiu – și instantaneitatea și imposibilitatea unei intervenții pedagogice active (da, deoarece improvizația este spontană – iese ce-o ieși, aceasta nu se repetă și nu se fixează, în aceasta constă sensul improvizației!) și elementul „colectivității jocului“, lucrul cel mai important fiind**prezența publicului**, în calitate de participant la cele ce se petrecepe scenă. „Această experienţă – spune Gary Schwartz, actor si asistentul Violei Spolin – este etichetată drept distracţie.”[47]

Acum să ne gândim – este posibil ca prin această formă teatrală specifică – improvizație – să ducem studentul actor către atingerea bazelor măiestriei actoricești, care sunt necesare teatrului psihologic?

Să luăm aici drept criteriu cerințele liderului pedagogiei românești Ion Cojar, despre ceea ce trebuie să știe studentul pentru aceasta: „Clasa de arta actorului e un atelier de experimentare şi de recuperare a celor cinci simţuri, a tuturor tipurilor de memorie şi imaginaţie, precum şi a tuturor proceselor psihice de prelucrare efectivã, nu doar superficial simbolicã şi mimatã a informaţiilor senzoriale obţinute prin raportarea corectã, onestã, la obiectele

[43] Opiniile prof. univ. dr. Adriana Marina Popoviciîncadrulcomentariilor introductive privindcarteaViolei Spolin la ediția în limba română. Spolin V. *ImprovizatiePentruTeatru Manual de tehnicipedagogiceşiregizorale*
București, UNATC PRESS, 2008, p.2.
[44] *Idem*. prof. univ. dr. Florin Zamfirescu p.4.
[45] *Idem.* prof. univ. dr. GeluColceag p.2.
[46] *Ibidem.*
[47] Schwartz, G. *Puterea Joculuişi nevoia de a te juca.* Articol,În: *Concept* Revista edidata de Centrul de Cercetare al Facultutii de Teatru, UNATC, nr. 1 mai, 2010. p.2.

statice şi subiectele dinamice, vii, precum şi la evenimentele din mediul înconjurãtor, în relaţia permanentã cu dinamica situaţiilor şi prin respectarea strictă a temelor şi a regulilor stabilite, până la însuşirea mecanismului specific al creativităţii actorului, acela de a transforma convenţia (tema propusă) în realitate psihică procesual obiectivă care determinã în mod natural, organic şi comportamentele adecvate"[48]

În accepțiunea artei teatrale termenul de „improvizație", se utilizează în raport cu jocul actorului, nefiind condiționat de textul dramatic ferm. Viola Spolin a apelat la această formă pentru ca actorulsă improvizeze liber, să nu fie legat de niciun fel de cerințe – ale textului dramatic, de invențiile autorului,de indicațiile regizorului! Scopul final al metodicii acesteia este crearea în fața ochilor spectatorilor a unor scene improvizate din viață cu participarea activă a publicului, care poate modifica cursul evenimentelor, să direcționeze jocul în diverse părți, etc. Adică crearea *Teatrului de improvizație*. Acum ne întrebăm ce au în comun Teatrul de improvizație cu Teatrul psihologic? Teatrul psihologic lucrează cu o dramaturgie fixată, cu circumstanţe ferme şi amănunțite ale autorului.Aceasta este „determinarea",în care actorul trebuie **să pătrundă și să joace** ca pe o realitate „aici și acum". Teatrul de improvizație, dimpotrivă, propune **crearea** „aici și acum" în fața ochilor spectatorilor de situații care nu sunt stabilite și pregătite.

Definind jocul ca fiind o „formă colectivă naturală care asigură implicarea şi totodată libertatea personală necesară pentru experimentare"[49], Spolin împarte totul în mai multe tehnici separate, pe care actorul trebuie să învețe pentru a lucra în acest gen, iar pentru fiecare inventează un joc de auto-

[48] Cojar, I. *O poeticã a artei actorului*, Bucureşti, Ed. UNITEXT, 1996, pp. 13-14.
[49] Spolin, V. *Improvizatie pentru Teatru, Manual de tehnici pedagogice şi regizorale,*București, UNATC PRESS, 2008 p. 34.

organizare de față cu publicul. Aceasta își ia ca punct de plecare rezultatul final, strâns legat de primirea publicului – va înțelege sau nu va înțelege spectatorul, de exemplu, „Unde“ se află actorul, sau „Ce“ face el, sau „Cine “ este el. În fiecare joc Viola Spolin stabilește o temă, care se exprimă la ea prin termenul „Punct de concentrare“ (a nu se confunda cu termenul „atenţie“ al lui Stanislavski). De exemplu în jocul: *„Cine bate la uşă? A“ Punct de concentrare: a arăta Cine, Unde şi Ce prin ciocănit, în jocul „Localizare prin trei obiecte“ Punct de concentrare: pe comunicarea Unde-lui prin trei obiecte,* etc. Spolin numește ca punct de concentrare „mingea cu care se joacă jocul“, iar diversele puncte de concentrare o „ajută la izolarea pe segmente a tehnicilor teatrale” (necesare pentru spectacol).[50] Tema este primită de grupă ca o parte a jocului prin „acordul comun” – astfel aceasta se codifică în condițiile performării şi în acest fel se pare că pedagogul se detașaşează de funcția sa.După aceasta începe „Rezolvarea de probleme“ – „*această tehnică dă probleme care rezolvă probleme*“[51] – acesta și este acea cale practică de improvizare în care se desfășoară jocul pentru îndeplinirea scopurilor sale. Și totul se încheie cu „Evaluarea“, unde Aprobarea/Dezaprobarea se bazează numai pe faptul dacă studenții au urmărit punctul de concentrare sau nu. Dacă da – toate trebuie să iasă, în caz contrar – nu. Prin urmare, succesul jocului este de asemenea codificat în condițiile jocului. În acest fel se obține un model al jocului auto-organizat, unde cerințele prin „provocarea“, „cursa“ (jocul) planificate dinainte vor duce în mod direct la rezultat. Aici structura improvizației lucrează la **continuitate** (jocul să nu se oprească, să nu cădem pe gânduri), deoarece jocul improvizat presupune **nașterea simultană a scopului și a mijloacelor de realizare a acestuia.** Tocmai acest fapt creează

[50] Spolin, V. *Improvizatie pentru Teatru, Manual de tehnici pedagogice şi regizorale,*Bucureşti, UNATC PRESS, 2008 p.44.
[51] *Idem*. p.43.

acel efect care prinde și înflăcărează spectatorul. „Improvizația teatrală adevărată – scrie un urmaș al VioleiSpolin, Jeffrey Sweet – este asemnănătoare unui curent electric pe care îl primim prin conectare la priză. Dacă este să credem în principiile improvizației, acestea vor ține scena în stare conectată“.[52]

În mod intuitiv, studentul nimerește acolo unde trebuie. El este spontan. Însă spontaneitatea presupune inconștiență, intuitivitate. Dar ce facem atunci cu acea condiție indispensabilă a creației scenice precum „atenţia“ actorului, pe care K.S. Stanislavski a introdus-o – concentrarea volitivă pe obiecte scenice reale sau pe obiecte interioare ale psihicului său: gânduri, amintiri, imaginație? Pe parcursul jocului apare „atenția“spontană pe respectivul obiect, dar aceasta presupune **neconştientizarea** acestui proces– acesta apare deoarece curge „curentul electric“. Dar el apare și la copii, și la amatori în aceleași jocuri. Apare pe timpul jocului și dispare împreună cu jocul. În același timp actorul trebuie să-şi gestioneze în mod conștient atențiasa,atunci ce facem cu pedagogul care îi învață pe studenți jocurile V. Spolin - unde sunt rezultatele, unde sunt criteriile, diferențele dintre atenția antrenată și cea neantrenată?

Pentru ce îi trebuie actorului teatrului psihologic să gestioneze în mod conștient nu doar propria atenție, dar să gestioneze conștient și valul de gânduri pe scenă, să conecteze în mod conștient imaginația vizuală, să controleze conștient imaginația senzorială și perceptuală – senzațiile imaginate? Deoarece el lucrează în condiţie de **determinare**– el trebuie să transpună structura dramatică stabilită în realitate. Spre deosebire de improvizație – unde „viața“ se naște prin propriile forțe. La urma urmei și în jocul actorului psihologictrebuie să existe de asemenea senzația că toate se

[52] Sweet, J. *Improvisation as a Playwriting Too l*Articol publicat pe site-ul Intuitive Learning Systems. Viola Spolin. http://spolin.com/?page_id=619

întâmplă „aici și acum“, că totul se generează spontan– dar acest lucru se poate întâmpla numai dacă sunt pregătite toate căile care duc la procesul de reproducere a vieții, iar acest lucru este posibil dacă el gestionează, învață cum să reacționeze la stimulii imaginației, precum la cei adevărați. Aceasta este exprimată prin formula lui Stanislavski: „*Prin psihotehnică conştientă, către creaţia subconştientă a actorului*“.[53] Pentru aceasta a fost creată „psihotehnica“ sa, care antrenează toate elementele din care este alcătuită viața psihofizică a omului și care vor aduce studentul la capacitățile organismului actorului de a se auto-concentra, auto-dirijaîn condițiile artificiale de pe scenă. Lucrul cu psihotehnica reprezintă o condiție preliminară în vederea realizării oricărui pas creativ cât de mic pe scenă iar Stanislavski l-a numit „muncă“ (*Munca actorului cu sine însusi*), și nu joc. Spontaneitatea jocului în metodică propusă de Viola Spolin – calitatea pentru care este atât de apreciată – îl încurcă pe studentul la studiu să-şi stăpânească în mod conștient „psihotehnica“.

Foarte frecvent, vorbind despre principiile de improvizație aleViolei Spolin, se aduce imediat în discuţie că şi pentru Stanislavski improvizarea era cea mai importantă. Însă înțelegerea lor a **locului** improvizației în munca actorului are o semnificație deosebită.

Pentru Stanislavski improvizația este neceară în procesul **redării** formei dramatice ferme și se manifstă în **căutare.** Actorul caută circumastanţele, ritmul, caută acțiuni psihice și fizice, adaptări.Iar la Spolin improvizația este neceară pentru crearea scenei autonome a actorului fără autor. „În contrast cu metoda lui Stanislavski,- scrie Christie Fox – jocurile

[53] Stanislavski K.S. *Opere alese* Vol. 2; *Munca actorului cu sine însuşi*, Partea I: *Munca asupra sa în procesul creator al trăirilor*: Cap. XVI *Subconştientul în starea de spirit scenică a artistului* Moscova. Editura „Iskusstvo”. 1989, p. 439

Violei Spolin plasează actorii în actualitate și le permit să fie spontani în comunicarea improvizată.“[54]

Intuiția care este prezentă în teatrul de improvizație al Violei Spolin, în calitate de element primar al creației, are la Stanislavski contextul acelei „minuni“, care apare la actor ca **rezultat** al performanțeicorecte și conștiente a metodelor şi căilor pătrunderii în țesătura dramatică. Analizând una dintre repetițiile sale, el a spus actorului:„Ce s-a întâmplat? – Ați fost cuprins de valul de intuiție și ați jucat minunat scena. Este lucrul cel mai de preț în artă. Fără aceasta arta nu există. Nu o să mai jucați niciodată aşa. Încercați să repetați ceea ce ați jucat acum, – nu o să vă reușească. Acest lucru nu poate fi fixat. Se pot fixa numai acele căi care v-au adus la acest rezultat. Vasili Osipovich, eu v-am chinuit cu căutările senzației de adevăr a unor acțiuni fizice dintre cele mai simple. Este calea către trezirea intuiției. V-am împins spre drumul unei secvențialități logice simple, pe drumul unei comunicări organice, autentice. Simțind logica comportamentului dvs., ați crezut în acțiunile dvs și ați trăit pe scenă o viață autentică, organică. Aveți această logică în mâinile dvs., acest lucru se poate fixa, este clar, iar aceasta chiar este calea spre intuiție. Studiați această cale, memorați-o și rezultatele vor veni de la sine.“[55] Acesta este **„subconștientul prin conștient“** – stabilit de Stanislavski. Pentru ca o scenă de autor de cinci minute să devină spontană, pentruînceput trebuie să efectuăm în același timp sute de exerciții conștiente, unde pe timpul acțiunii vor fi resimțite și vor fi explorate de corp, gândire și

[54] Fox, C. *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008p. 143 https://books.google.ro/books?id=nOkYBwAAQBAJ&pg=PA143&lpg=PA143&dq=the+Stanislavski+System+and+viola+spolin+games&source=bl&ots=MhUMaIm6LB&sig=y7CsLFncolwb7crZpkXC9jhXpJ8&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjZqqHl9ezeAhXBDSwKHYmZBvA4FBDoATAJegQICRAB#v=onepage&q=the%20Stanislavski%20System%20and%20viola%20spolin%20games&f=false

[55] Toporkov V. *K.S.Stanislavski la repetiții. Memorii*. © Publishing house "Moscow Art Theater", 2012 pp. 113-114

imaginație multe niveluri, circumstanțe, cauze, contexte și consecințe ale acestei frânturi de viață.

În tehnica sa, Viola Spolin a încercat să unească două lucruri care în principiu sunt de nealipit – şi anume ideile lui Stanislavski, direcționate spre formarea actorului teatrului psihologic (este cel care *trăiește* pe scenă) şi forma teatrală a „jocului". Actorul care *improvizează* în joc și actorul care *trăiește viața* pe scenă sunt două fenomene total diferite, polarizate. Au o psihologie diferită, posedă instrumente diferite pentru realizarea sarcinilor.

Improvizația teatrală presupune **prezența publicului** în calitate de participant obligatoriu, aceasta este deschisă spectatorului, iar forma teatrului psihologic presupune existența celui de-al „patrulea perete", care izolează în mod invizibil actorii de spectatori, creând pentru ultimii iluzia unei obiectivități care se petrece în „cutia" scenică. „Spolin a respins convenția celui de-al patrulea perete, care delimita spectatorul de actori: jocurile teatrale au fost jucate întotdeauna în scopul comunicării cu publicul".[56] Iar relațiile dintre public și jucători – conform părerii lui C. Fox – „este un analog al citirii cărții de către un adult copilului mic cu mențiunea că acest lucru nu este adevărat." [57]

Necesitatea iluziei obiectivității a apărut o dată cu nașterea „noii drame" (dramei realiste: H. Ibsen, K. Hamsun, A. Strindberg, G.Hauptmann, B. Shaw, A. Cehov ș.a.), în care s-a modificat tot la modul radical. În locul conflictului deschis al „indivizilor care stau *unul în fața celuilalt*", care își declară în mod clar pozițiile, noua dramă reflectă desfășurarea cotidiană a

---

[56] Gordon, R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*.USA. The University of Michigan Press, 2006. p. 195. https://books.google.ro/books?id=FmAue-VUMmYC&printsec=frontcover&hl=bg&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

[57] Fox, C. *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008, p. 143.

vieții, unde parca nu se întâmplă nimic, dar în spatele paravanului se ascund raporturi dramatice complexe între oameni, înrădăcinate în trecutul lor sau în cele mai interioare contradicții ale caracterului acestora. Mult mai precis acest fapt estet exprimat de către A.P. Cehov: „Oamenii mănâncă, doar stau la masă, și în acest timp se poate împlini fericirea lor, se pot distruge viețile lor“.Din acest motiv a apărut necesitatea unui actor nou, care „trăiește“ pe scenă (nu doar acţionează), care există în „procesul“ vieții. Pentru ca această „viață“ să apară pentru spectator ca o realitate obiectivă, trebuia exclus omul din relația cu publicul (pentru aceasta este necesar al„patrulea perete perete“) și prin aceasta traiul cotidian să se conecteze la cele ce se întâmplă aici și acum – sau, conform filozofului german M.Heideger, în*Dasein* – aceasta este existența omului care este dizolvat în lumea cu care se află în legătură. Pentru ca actorul să fie „dizolvat într-o lume de care este legat“, el trebuie să fie orientat spre ceva, atenția sa trebuie să fie absorbită de ceva, el trebuie să interacționeze cu ceva. Pentru aceasta, în primul rând, Stanislavski introduce conceptul de „atenţie“, conform căruia atenția actorului va fi orientată în interiorul cutiei scenice, mai apar „memoria emoțională“, „gândirea“„imaginația“ (ca o vizualizare a gândurilor).

Toate acestea sunt absolut **inutile** actorului care improvizează. Pe el îl încurcă utilizarea memoriei sale, care îi va frâna reacțiile. El nu are nevoie de niciun fel de „atenţia”, deoarece “atenţia” (în sensul gândit de Stanislavski) îl va distrage de la legătura sa cu publicul. În acest fel, se poate avea o „trăire“ conform lui Stanislavski, improvizând după metodica indicată de Spolin? Putem să încercăm, dar în majoritatea cazurilor încercarea va fi un insucces, în orice caz, în contextul specificului de improvizație descris mai sus ca formă teatrală. Viteza jocului și regulile sale de bază nu permit efectuarea acestui lucru. „Chiar dacă ideile Violei Spolin își au rădăcinile la Stanislavski, - spune R. Gordon, - orientarea ei asupra aspectului jocului de improvizație este

extrem de diferită de exercițiile Metodei,pentru care este tipică absorbția în sine“[58] și constată că această contradicție apare așa precum „…lucrarea Violei Spolin apare direct din tradiția gândirii sociologice, și nu din practica spectacolului experimental“.[59]

Mai rău decât atât, metodica Violei Spolin dă naștere exact la ceea ce nu ar trebui să fie în teatrul psihologic. Numeroasele jocuri ale acesteia pentru crearea spațiului scenic – „Unde“ și la activități scenice de orice natură (ce?) obligă studentul doar la a arăta (trebuie avut în vedere că există un public, în calitate de componentă a jocului, care recunoaște sau nu recunoaște ce sepetrece,a imita, a indica anumite acțiuni, servindu-se doar de **accesorii externe.** Viola Spolin insistă mult în „fizicalizarea” jocului și acest fapt creează o anumită iluzie că aici ar fi ceva comun cu Stanislavski (Metoda acțiunilor fizice). Dar la Viola Spolin există un grad ridicat de *generalitate,* ceea ce corespunde regulilor teatrului de improvizație, dar în mod absolut nu corespunde regulilor teatrului psihologic. „În general“ – nu are nimic cu teatrul psihologic, „în general “ – este cel mai mare dușman al artei – spunea Stanislavski. Studiul lui Stanislavski referitor la acțiune fizică are o altă funcție – nu specifică „unde“ – iar acesta este un mijloc pentru a stârni senzația de adevăr și a credinței scenice, aici nu ar trebui să fie nici ce mai mică inexactitate sau neglijență, o falsitate sau o condiționalitate. Pentru antrenamentul acestora, Stanislavski a propus exerciții cu acțiuni fără obiecte – cu obiecte imaginare pentru a atrage atenția asupra celei mai mici părți componente a acțiunii mari. Acestea se repetă de multe ori, verificând corectitudinea acțiunilor pe obiectul adevărat, logica și secvențialitatea

[58] Gordon, R. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective.*USA. The University of Michigan Press, 2006.p. 194.
[59] *Ibidem.*

acestora. El afirma: „*Pregătiți-mi actori care să știe să acționeze fără obiecte…și cu o astfel de trupă voi putea face minuni*“[60]

Interpretarea unor acțiuni exterioare în jocurile Violei Spolin (nu le putem numi acțiuni fizice) crează un adevăr aparent, dar, în realitate, aceasta este doar un sprijin pentru existența actorului pe scenă. Acestea marchează spațiul prin manipularea obiectelor care aparțin acestui spațiu.[61] Iată, lângă un dulap răsfoiesc cărți, pe o bancă se așează, în bucătărie țin în mână un ceainic, etc.Aici actorul învață să funcţionezeîn spațiul scenicprin „ghicitoarea“ spectatorului. Jocul oferă exemple de comportament al omului – a intrat, s-a descălțat, s-a îmbrăcat – se pune întrebarea – unde se întâmplă acestea? A, este în coridor. Spolin utilizează mult în exerciții „contact“[62] – contactul fizic cuobiectele, cu partenerul. Au atins un obiect scenic – s-au împământat,parcă ar fi primit o senzație de adevăr. Înainte de a spune replica – ating partenerul cu mâna – iar replica sună mai omenește. Între timp, cum trăiește actorul de teatru psihologic în spațiu? El îl recreeazăprin lucrul cu memoria sa senzorială: îl vede, îl aude, îl simte cu toate cele cinci simțuri.Trăirea scenică adevărată se află în legătură directă cu viabilitatea și autenticitatea senzațiilor produse de puterea imaginației. Prin urmare, este necesar lucrul cu memoria senzorială. Introducând un joc pe această temă în metodica sa, Viola Spolin menționează: „*De obicei Reamintirile trebuie evitate, deoarece sunt mai utile din punct de vedere clinic decât artistic. Exerciţiile senzoriale se dau pentru a oferi studenţilor-actori un exemplu rapid al vastităţii şi al posibilităţii de folosire a experienţei trecute. Experienţa prezentă este preocuparea principală a atelierelor de arta actorului, iar amintirile vor apărea şi vor fi*

[60] Cristi,G. *Educația actorului pe sistemei lui Stanislavski*. Moscova, Editura „Arta”, 1978. p.86.
[61] Jocuri, adunate în Capitolul IV *Unde* în cartea Spolin, V. *Improvizatie Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice și regizorale* București, UNATCPRESS, 2008. p.139-191.
[62] Spolin, V. *Contact. Exercițiu de Contact,* În Capitolul VII *Ascuțirea sensibilitații.* p.229.

selecţionate spontan când va fi nevoie de ele.“[63]Pe de o parte, ea înțelege importanța lor „pentru a oferi studenţilor-actori un exemplu rapid al vastităţii şi al posibilităţii de folosire a experienţei trecute“, pe de altă parte – „sunt mai utile din punct de vedere clinic decât artistic“, chiar și în jocuri este importantă „experienţa prezentă“- unde să mai punem aceste amintiri? De aceea ea le acordă doar câteva exerciții introductive în metodica ei, orientându-le de asemenea spre ghicirea „ce“ și„unde“, evitând (sau cel mult minimalizând) funcția lor de antrenament al organismului studentului de a reacționa în mod real, fiziologic la ceva ce nu este real, la ceva închipuit. Crezând că prin aceste câteva jocuri, studentul învață să primească un „*exemplu rapid al vastităţii şi al posibilităţii de folosire a experienţei trecute*“ Viola Solin crează studenților (și pedagogilor) o impresie eronată. Nu va exista un răspuns „rapid“ la „experienţa trecută”, deoarece, pentru ca acestea să se întâmple trebuie să ai o pregătire prealabilă. Acest lucru se învață timp îndelungat și cu scrupulozitate, prin numeroase probe cu senzații reale și cu verificarea memoriei în privința lor. Despre aceasta scrie și profesorul lui Lee Strasberg P. Boleslavski apreciindu-le ca o „*muncă continuă și grea, cu un preț ridicat de timp și experiență*“.[64] Viola Spolin știa bine acest lucru, deoarece în 1931 a petrecut un timp studiind la New York la Group Theatre, unde lucrau Lee Strasberg și Stella Aler. Ea cunoștea căutările lui Lee Strasberg în sfera memoriei senzoriale, care a explicat detaliat subtilitățile performării lor și a căutat limita exactității acestor exerciţii.Dar toate acestea sunt inutile în Teatrul de improvizație, pe care l-a creat Viola Spolin, motiv pentru care aceasta le stabilește și scopul: „*să facă vizibil pentru public ceea*

[63] Spolin, V. *Senzorialitate conștientă, Urmărirea unui eveniment sportiv/ Reamintire Observații:* 1.În Capitolul III *Orientarea* , p.105.
[64] Boleslavski R. *Acting. The First Six Lessons*. Theatre Arts Books. Routledge New York and London 2003 p.16-17.

ce nu este vizibil“[65] – respectiv a căutat **recunoașterea**, ceea ce, așa cum s-a menționat deja anterior, trage actorul spre imitație și indicare, spre general, și nu spre senzațiile reale. În jocurile ei este vorba iarăși de „ghicitoare“ – va ghici publicul despre ce obiect este vorba (pe care îl miroase, îl vede, îl ține) sau, va ghici ce anume mănâncă studentul? De exemplu, jocul *Gust şi miros*: *„Punct de concentrare: pe a gusta şi a mirosi mâncarea. Două echipe. Fiecare trebuie să aleagă ceva foarte simplu de mâncat. După ce a ales, prima echipă merge pe scenă şi începe să mănânce mirosind şi gustând mâncarea pe măsură ce o consumă. Evaluare: Spectatori, ce mâncau? Actori, e adevărat?*“.[66] Iată un exemplu cu o senzație mai complexă – senzația de ploaie în joc: „*Vremea/ nr. 2Punct de concentrare: pe fizicalizarea vremii fără folosirea mâinilor.Grupul se împarte în două echipe mari. Cei de pe scenă sunt fie aşezaţi, fie în picioare. Indicaţii pe parcurs: Simţiţi vremea (ploaie – în originalul lui Spolin) cu tot trupul! Pe spate! în vârful nasului!Evaluare: Aţi simţit vremea (ploaia) diferit când nu aţi folosit mâinile? Spectatori, a fost mai interesant aşa?*“[67] Tuturor celor care se ocupă de pedagogia actoricească le este clar ce fel de clișee vor fi pe scenă – aceasta este așa, deoarece într-un timp atât de scurt nu se va simți „ploaia pe nas“, și chiar dacă se simte, studentul va fi orientat spre a **arăta** ceea ce este mai interesant, și să nu **simtă** mai adevărat (și fiziologic!). Înțelegând faptul că verificarea capacității reale a studentului de a lucra cu memoria senzorială se înscrie greu în metodica jocurilor sale, Viola Spolin trimite rapid studenții să efectueze acest studiu în mod individual, ca temă pentru acasă.

Și cum rămâne cu cerințele lui Ion Cojar care, perfect adevărat, începe cu necesitatea dezvoltării la student a „*celor cinci simţuri, a tuturor tipurilor*

---

[65] Spolin, V. *Senzorialitate conștientă*.,În Capitolul III *Orientarea*, p.103.
[66] Idem. *Gust şi Miros*, p. 108.
[67] Spolin, V. *Senzorialitate conștientă.* În Capitolul IV *Unde. Relația cu mediul*, p.162.

de memorie şi imaginaţie“ – aceasta va fi și una din condițiile apariției „*realității psihice procesuale obiective care determină în mod natural, organic şi comportamentele adecvate*”. Printre altele, dacă studentul nu a învățat în primul semestru să primească reacții reale, fiziologice la stimulii imaginari, pentru a-i fi cald sau frig pe scenă sau lucruri mai subtile – de exemplu, cum se simte omul într-un spațiu închis sau pe un câmp larg, dacă el nu a fost învățat să-și amintească de gustul lămâii, de mirosul liliacului, de zăpadă, să vadă seara întunericul sau să-și amintească cum îl doare mâna de la arsură – despre ce adevăr vorbim în al doilea semestru, când trebuie să „trăiască“ într-un fragment psihologic? Aceasta va duce la primitivizarea și abrutizarea în lucrul cu „circumstanțele propuse“ ale autorului. La urma urmei, această înțelegere „sportivă“ a vieții scenicede la Viola Spolin: „unde?, cine?, ce?“ va împinge studentul în cadrul unei stingherelicatastrofale, și nu îi va da spontaneitate, așa cum se presupune. Aceiași primitivitate și schematizare limită o vedem și în continuare în jocurile V. Spolin, unde se practică *comunicarea* între jucători pe timpul improvizării unei anume situații. Aici totul este repartizat „pe rafturi“, înghesuit în cutiuțe, etichetat, iată un exemplu: explicând ce este primul, ce este al doilea, și anume – circumstanţă sau acțiune, ea avertizează actorii: „*Toată lumea a văzut probabil primitivitatea şi minciuna într-o scenă în care actorul zice: „E frig aici!" şi abia după aceea începe să tremure; căci, deşi cele două acţiuni pot apărea uneori simultan, în general acţiunea interioară precedeacţiunea fizică şi dialogul.” Și dă un exemplu: 1.Acţiunea interioară: foamea* – (deși, nu este o acțiune, ci o circumstanță – M.G.) *Reacţia fizică: lucrează glandele salivare, etc. 2. Acţiunea fizică: mergi la frigider 3. Dialog: „Ce avem de mâncare?*"[68]

[68] Idem.*Neputinţa de a te mişca(B),*În Capitolul XI *Emoţie,* p.284.

Iar procesul de gândire la actor pe ce „raft“ a fost așezat? La urma urmei, în acest timp el se mai și gândește? Dar gândirea nu poate fi văzută de public, nu este materială, – de aceea nici nu figurează în metodica lui Spolin. Iar în teatrul psihologic joacă un rol de frunte. Acolo ea, gândirea,este și „conducătorul“ imaginației, și a întregii vieți psihofizice a actorului. În jocul *Tensiune mută nr. 1* există mențiunea că actorul mai și gândește. Și deoarece metodica Spolinei este rezultativă– respectiv provoacă studentul să nimerească acolo, unde trebuie să-și însușească un nou aspect tehnic al jocului, ea își construiește jocul astfel: *„Doi sau mai mulţi jucători (de preferinţă doi) decid Unde,Cine şi Ce. Tensiunea între parteneri este atât de puternică, încât sunt incapabili să vorbească; de aceea, în această scenă nu va exista dialog. Unde, Cine şi Ce trebuie comunicate prin tăcere. Exemple: doi tineri care tocmai au rupt logodna, un cuplu în vârstă care aude un hoţ la parterul casei, familia unui miner aşteptând ştiri despre catastrofa de la mină.*”[69] Dar ce pot să producă acestea decât niște clișee, o ștampilă sau un stereotip? La urma urmei „comunicarea prin tăcere“ (dacă este organică) presupune o muncă activă de gândire și imaginație – actorii fac schimb de gânduri, viziuni, iar aceste viziuni trebuie să fie extrem de concrete și pregnante. Iar pentru aceasta este total insuficient să spui: „*doi tineri care tocmai au rupt logodna*“. Cunoștințele generale despre scenă duc întotdeauna la un joc general.Într-un astfel de plan generalizat Viola Spolin începe discuția despre sentimente – în Capitolul XI *Emoție.* Le plasează pe rafturi, precum în vechiul teatru de dinaintea lui Stanislavski: *Milă de sine însuşi, Supărare, Ostilitate, Vinovăţie, Durere, Tristeţe, Afecţiune, Dragoste, Simţ de răspundere, înţelegere, Respect de sine, Admiraţie reciprocă.* Este adevărat că ea trebuie să fizicalizeze aceste emoții, adică să le exprime prin corp sau

[69] Spolin, V.***Tăcerea***,*Tensiune mută nr. 1.*În Capitolul VII *Ascuțerea sensibilității*, p. 234.

printr-un obiect, și să nu le „trăiască“ spiritual. De exemplu jocul: „*Strigăt mut“, Temă pentru studenți – să strige fără sunet (Strigaţi cu degetele de la picioare! Cu ochii! Cu spatele! Cu stomacul! Cu picioarele! Cu tot corpul!) Ce poate să nască aceasta în afară de un clișeu ? Apoi urmează o serie de jocuri pentru alternanța emoțiilor. Începi cu o emoție, treci la a doua, apoi alternezi cu a treia. „Exemplu: Unde - o tabără. Cine - un grup de fete tinere. Ce - ele cred că instructoarea lor le-a părăsit, plecând la un alt grup. Schimbarea acţiunii interioare - de la sentimentul pierderii la tristeţe, apoi la durere*.“[70]

Cred că și pentru cei care nu sunt specialiști în pedagogia actoricească, le este clar faptul că această metodică nu doar că este pur și simplu inutilă, dar și dăunătoare. Jocul „în general“, etichetarea, stereotipurile de comportament – la aceasta duc jocurile lui Spolin. Despre aceasta scrie și cercetătoarea americană de teatru Amy Seham în carta sa „Whose Improv is it Anyway: Beyond Second City“: „Teoria lui Spolin este idealistă și eronată, în practică creația grupelor ei spontane se referă la trimiteri generale, la adevăruri pregătite și la cunoștințe generale, și nu se naște, așa cum afirmă ea – din rezultatele convenite ale participării reciproce.În momentele cele mai încărcate ale improvizației participanții încep să graviteze în jurul unor referințe culturale populare și cunoscute, bazate pe reprezentări stereotipe…care, atunci când sunt răsplătite prin râsete din partea publicului, se întăresc prin discurs.“[71]

Metodica Violei Spolin, întreaga structurare a cărții acesteia, duce precis și naturalactorul spre o performanţă în stilul „Teatrului de improvizație“. În acest domeniu a avut succes și nu degeaba este supranumită

[70] Idem.*Schimbarea intensității acţiunii interioare*, În Capitolul XI *Emoție*, p. 286.
[71] Citat după:Abell, L. *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University, May 2016 p. 19.

„mama teatrului de improvizație“. Dar ea nu duce actorul spre o existență conform legilor teatrului psihologic. În această sens,este ciudat să vedem cum Viola Spolin a intrat în învățământul teatral românesc deja în calitate de doctrină pedagogică. Jocurile Violei Spolin sunt atât de seducătoare pentru pedagogi prin calităţile lor încât pe scenă totul se generează spontan, implicarea întregii grupe, iar de pe urma acestui fapt se poate mai ușor „forma un colectiv“, că totul este deja prescris și conform unei rețete clare încât, pas cu pas au deviat de la drumul principal, cel pe care în mod corect l-a schițat Ion Cojar după Stanislavski. Probabil că existența la fiecare pedagog a convingerii„știu eu cum să-i învăț“ este una corectă, pentru că fără această convingere, fără încrederea în sine, profesorulnici măcar nu se poate apropia de studenţi. Însă metodica Spolin utilizată în primul semestru, nu duce studenții spre rezolvarea temelor celui de-al doilea semestru, unde este nevoie de o existență vie, detaliată, procesuală și fiabilă pe scenă, cu toată complexitatea psihologică a relațiilor umane, în originalitatea lor, cu miile de nuanțe ale sentimentelor, gândurilor și senzațiilor. Fie, „Rezolvarea de probleme“, fie „Viața“ pe scenă! Jocurile Violei Spolinrămân în primul semestruasemenea unor jucării,și nu au o legătură organică cu sarcinile stabilite pentru semestrul doi. Utilizarea lor creează o ruptură a sistematizării și secvențializării studiului și constituie un fel de autoamăgire, o iluzie, un fel de mijloc de salvare de la o muncă pedagogică meticuloasă și uneori foarte dificilă care, da, este adevărat, nu este deloc ușoară pentru student.

Bibliografie

Abell, L**.,** *Funny Feminism: Reading the Texts and Performances of Viola Solin, Tina Fey and Amy Poehler, and Amy Schumer.* Thesis. Performance Studies. Texas A&M University, May 2016.

Bartou, A**.,** *Măiestria actoricească. Şcoala americană*, © ediţia în limba rusă, traducere şi îngrijire OOO „Alpina—non ficshon”. Moscova. 2013

Boleslavski, R., *Acting. The First Six Lessons*. Theatre Arts Books. New York and London Routledge. 2003

Cojar, I., *O poetică a artei actorului,* Bucureşti, Ed. UNITEXT, 1996, pp. 13-14.

Cristi, G., *Educația actorului pe sistemei lui Stanislavski*. Moscova, Editura „Arta”, 1978

Fox, C., *Breaking Forms: The Shift to Performance in Late Twentieth-Century Irish Drama*, Chapter six. *Modern moves*. Newcastle. Cambridge Scholar Publishing, 2008

Gordon, R., *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective.* USA. The University of Michigan Press, 2006.

Schwartz, G**.,** *Puterea Jocului şi nevoia de a te juca.* Articol, În: **Concept**, Revista edidată de Centrul de Cercetare al Facultății de Teatru, UNATC, nr. 1 mai, 2010. p.2

Spolin, V., *Improvizatie Pentru Teatru Manual de tehnici pedagogice şi regizorale. Senzorialitate conștientă.* În Capitolul XI - Emoţie *Neputinţa de a te mişca (B),* București, UNATC PRESS, 2008

Stanislavski, K**. S.,** *Opere alese* Vol. 2; *Munca actorului cu sine însuşi*, Partea I: *Munca asupra sa în procesul creator al trăirilor*: Cap. XVI *Subconştientul în starea de spirit scenică a artistului* Moscova. Editura „Arta”. 1989

Sweet, J., *Improvisation as a Playwriting Tool* , Articol publicat pe site-ul www.IntuitiveLearningSystems . Viola Spolin.

Toporkov V**.,** *K. S. Stanislavski la repetiții. Memorii*. © Publishing house ”Moscow Art Theater”, 2012

Zarrilli, **P.,** *Thinking and Talking About Acting:1 Re-Reading Sonia Moore's Training an Actor,* **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, University of Kansas, Spring 1989.

DE CE „ȘAPTE SAȘI ÎN ȘAPTE SACI” NU NE SCAPĂ DE SÂSÂIALĂ
SAU
IMPORTANȚA DIAGNOZEI DEFECTELOR DE PRONUNȚIE

Lector univ. dr. Ioana Visalon
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Cunoscut mai degrabă sub numele de *sâsâială,* sigmatismul este unul dintre cele mai frecvente și deranjante defecte de pronunţie întâlnite în limba română. Pentru eficienta corectare a acestui defect este absolut necesară cunoașterea, atât a sistemului fonematic literar, cât și a principalelor cauze ce determină apariția sa.
În ceea ce privește cauzele, deficiențele de pronunție pot fi de natură organică sau funcțională.

Deficiențele de natură organică pot fi cauzate de diferite tipuri de malformații sau leziuni ale aparatului fonoarticulator ,de leziuni organice ale analizatorului auditiv sau de leziuni cerebrale și afecțiuni ale căilor centrale[72]. Se presupune că nu pot fi admiși la profilul Actorie tineri cu deficiente organice majore. Din experiența mea, deficiențele de natură organică, chiar dacă sunt cauzate de malformații minore ale aparatului fonoarticulator, nu se pot corecta decât parțial, fară corectarea, în prealabil, a anomaliei care le generează. Dintre deficiențele de natură funcțională, sunt corectabile la vârsta adultă doar deficiențele sociogene(dobândite prin imitație, educație deficitară sau bilingvism). Cele mai frecvente tulburări de articulație a consoanelor sunt:
sigmatismul (sunetele afectate sunt *s, ș, z, ț, j, ci/ce și gi/ge)*
rotacismul - afectarea sunetului *r*
nutacismul - afectarea sunetului *n*-adesea ca manifestare a rinolaliei (folosirea defectuoasă a rezonatorului nazal ce determină o vorbire *fonfăită)*

În cele ce urmează mă voi referi la corectarea sigmatismului, poate cea mai frecventă dintre deficiențele funcționale sociogene (dobândite prin imitație, educație deficitară sau bilingvism).

În privința sigmatismul, consoana cea mai des afectată este *s*. Din punct de vedere al modului de articulare, *s* este fricativă surdă iar ca loc de articulare este dental inferioară. Pronunțarea defectuoasă este determinată fie

---

[72] Vezi Avramescu Monica Delicia, *Defectologie și logopedie,* Editura Fundației *România de Mâine,* București,2002, p.196-198

de poziția greșită a limbii (între dinți sau chiar pe incisivii superiori) fie de o deschidere defectuoasă a gurii, cu un exces sau deficit de tensiune articulatorie sau de o combinație a celor două categorii de cauze. Corectarea pronunțării trebuie să se bazeze pe determinarea precisă a cauzei pentru fiecare student în parte. Antrenamentul specific trebuie individualizat, astfel încât să remedieze exact cauza pronunțării defectuoase. Nu se poate corecta o poziție defectuoasă a limbii dacă lucrăm exerciții care se adresează tensiunii articulatorii, după cum nu se poate corecta o tensiune excesivă prin exerciții de poziționare.

Etapa de diagnosticare a deficienței este esențială și orice exercițiu de dicție făcut în general, fără un scop de remediere precis, are foarte mari șanse de a fi nu doar ineficient ci, așa cum practica ultimilor ani o demonstrează, chiar nociv. Din păcate, în liceele de profil, la specializarea Actorie, se recomandă frecvent elevilor să facă singuri exerciții de dicție care constau în rostirea repetată insistent a unor texte ce conțin abundent consoana *s*, singura recomandare fiind de a *mușca cuvintele.* Efectul este, adesea, o excesivă tensionare a consoanei, care determină apariția unui *s* agresiv, aproape fluierat , străin limbii române, fără ca problema iniţială să fi fost rezolvată.

Celor două cauze principale ale deficienței de pronunție le corespund așadar două tipuri de exerciții de corectare.

Pentru a determina cauza exactă a articulării defectuoase, studentul este îndrumat să conștientizeze poziția limbii, în cursul rostirii cât mai relaxate a unor serii de silabe directe (consoană-vocală). Exercițiile care se adresează corectării locului de articulare urmăresc înlocuirea mișcării reflexe greșite a limbii cu o nouă mișcare, care va trebui să devină reflexă la rândul ei. Un element esențial al antrenamentul este controlul asupra apexului, control care se obține atât prin exerciții de suplețe a vârfului limbii (exerciții de gimnastică linguală care optimizează agilitatea limbii și care se fac în etapa de încălzire generală a antrenamentului) cât și printr-o serie de exerciții specifice de corectare a poziției de articulare a consoanei *s*. Exercițiile constau din pronunțarea unor serii de silabe directe, mai apoi cu s intervocalic și la sfârșit, inverse (vocală-consoană) sub atenta îndrumare a profesorului, care semnalează precis studentului atât poziția corectă, corespunzătoare sunetului dorit cât și pronunțările greșite. O etapă foarte importantă este aceea a conștientizării diferențelor dintre sunetul corect și cel greșit.

Tot pentru conștientizarea mișcării apexului apelul la imaginației poate fi de real folos. De exemplu :

Imaginează-ți mișcarea pe care o face o pisicuță când vrea să ”prindă” apa... mișcarea aceea ușoară și precisă a lăbuței de pisică. Vârful limbii trebuie să atingă la fel de delicat baza incisivilor inferiori.

Deficiențele de pronunțare cauzate de tensionarea excesivă sau insuficientă a consoanei se remediază cu ajutorul unui exercițiu surprinzător

de simplu și de eficient, recomandat de Michael McCallion[73]. Exercițiul presupune rostirea în șoaptă total surdă, la început, a unor cuvinte care conțin consoana *s,* apoi a unor serii de silabe directe și inverse. În absența vocii, efortul articulator este mult mai bine perceput si diferențele de tensionare între consoane devin evidente. Din experiența mea, cel mai adesea avem de-a face cu un exces de tensionare, cauzat fie de nevoia inconștientă de compensare a unei poziții eronate de pronunție, fie, cum semnalam mai sus, de exercițiile de dicție făcute greșit.

Exercițiile (fie că urmăresc corectarea locului de articulare sau al tensionării, fie că se adresează ambelor probleme) trebuie să aibă o dezvoltare graduală, de la cele mai ușor de pronunțat silabe la combinațiile mai dificile. In general, silabele directe *si,se* sunt cele care pun cele mai puține dificultăți, trecerea de la fricativa s fiind mai ușor de realizat către o vocală mai închisă. Cele mai greu de rostit corect sunt, dintre silabele directe *so, su,* rotunjirea pe care o presupun aducând un exces de tensionare a consoanei, datorat fenomenului de coarticulație. Este recomandat ca după o serie de silabe directe să se facă o serie de silabe directe cu imediata integrare a silabei într-un cuvânt. Este preferabil ca la început cuvintele alese să fie mono sau bisilabice și să nu conțină decât s în poziție inițială. De exemplu :
Si-sirop. Sî-sîn. Se-secol. Să-săpun. Sa-sapă. So-soc. Su-suie.

Din experiența mea, *s* final se remediază cel mai greu, motiv pentru care recomand lucrul pe serii de silabe cu *s* intervocalic înaintea celui pe silabe inverse. Și la lucrul cu *s* intervocalic se lucrează pe silabe, urmate de cuvinte ce conţin respectivele silabe. Sunt de părere că nu este nevoie să lucrăm silabe ce nu se regăsesc în cuvintele limbii române. Sesiunile de lucru sunt destul de obositoare pentru student și capacitatea sa de auto-control este redusă la inceput, fiind un tip atenție specifică pe care nu a antrenat-o în nicio altă experiență de învățare, motiv pentru care prelungirea antrenamentului pentru combinații pe care nu le va folosi mai apoi în vorbire nu este productivă. Integrarea silabelor în cuvinte crește încrederea studentului în propriile capacități și îi dă satisfacția micilor succese de parcurs, foarte necesare pentru motivarea unui efort pe termen lung, așa cum este cel al corectării pronunției.

După ce studentul reușește să pronunțe corect s în seriile mixte descrise mai sus, o etapă importantă este alcătuirea unor liste de cuvinte ce conțin consoana respectivă, din textele pe care acesta le lucrează la clasă. Aceste cuvinte se despart în silabe, iar din silabele ce conțin *s* se alcătuiesc serii ce se lucrează sub îndrumarea profesorului. După această etapă, se recompun cuvintele, mai intâi despărțite în silabe, apoi rostite fluent. În cazul în care la clasă încă nu se lucrează pe texte, se poate lucra in aceeași manieră

[73] M. McCallion, op. cit. p.133

pe textele pentru optimizarea pronunției consoanei *s*, propuse de prof.V.Covătariu.

Studenții care prezintă deficiențe de pronunțare a consoanei *s*, au adesea deficiențe ale consoanei africate *ț*, fenomen datorat poziției finale a efortului articulator, care coincide cu cea a consoanei *s(*dental inferioară*)*. Din acest motiv, consoana *ț* se corectează relativ ușor după corectarea consoanei *s*.

În cazul consoanei *z* apar două situații distincte. Dacă deficiența rostirii lui *s* este cauzată de locul de articulare, consoana pereche *z* va fi cel mai adesea și ea deficitară. Totuși, am întâlnit cazuri în care *s* era modificată ca poziție dar *z* era corectă, atât ca poziție, cât și ca tensionare. În aceste cazuri, sigmatismul era, cel mai adesea, determinat de bilingvism, personele respective vorbind frecvent și în limba spaniolă. Pentru astfel de cazuri se pot concepe exerciții în șoaptă surdă care să fructifice corecta poziție a consoanei *z* ca bază pentru articularea consoanei *s*.

Dacă deficiența este cauzată de o excesivă tensionare, *z* nu este în general afectată, pentru că fiind o consoană sonoră, este mult mai puțin expusă excesului de tensionare.

Sigmatismul consoanelor fricative post alveolare inferioare *ș*(surdă) , *j*(sonoră) nu este foarte frecvent, în principal pentru că aceste consoane nu implică o mișcare articulatorie atât de precisă ca în cazul consoanei *s*. Cele mai frecvente sunt date de două cauze principale, fie de palatalizare (ridicarea părţii mediene a limbii către palatul tare) fie de o rotunjire a buzelor. Cea de a doua cauză este caracteristică așa numitei rostirii *de cartier*, întâlnită în unele zone din București și este și cea mai frecventă. Din fericire, este relativ ușor de corectat cu exerciții care disociază rostirea consoanelor *ș,j* de tendința de rotunjire a buzelor. Exercițiile urmează aceeași progresie de dificultate descrisă pentru consoana *s*,respectiv serii de silabe directe, *ș, j* intervocalic, silabe inverse, cu inserare mai apoi în cuvinte.

Subiecții care prezintă deficiențe de pronunțare ale consoanelor *ș, j* au adesea deficiențe ale consoanelor africate *ci/ce, gi/ge,* fenomen datorat poziției finale a efortului articulator presupus de aceste africate, care coincide cu cea a consoanelor *ș* respectiv *j*. Din acest motiv, consoanele africate se corectează relativ ușor după corectarea consoanelor *ș, j*.

În concluzie, corectarea sigmatismului sociogen se poate realiza doar ținând cont de nevoile individuale al fiecărui student, după o atentă diagnoză care să precizeze exact cauzele deficiențelor de pronunţie. Este total contraproductivă exersarea rostirii *mușcate* (adică excesiv tensionată) pe texte care au o densitate mare de dificultăți de rostire pentru că, în absența unui scop bine definit al exercițiului, nu doar că nu se corectează defectul de articulare vizat, dar se pot produce noi defecte, mai ales din sfera excesivei consonantizări.

Bibliografie

Avramescu, Monica Delicia - *Defectologie și logopedie,* editura Fundației *România de Mâine*, București, *2002*

Covătariu, Valeria - *Vocea, vorbirea, dicțiunea pentru actori și redactori din mass-media* (cu două cd. audio) – Revista nr. 4/2003 a CATEDREI UNESCO - ITI

McCallion, Michael - *The Voice Book*, Faber and Faber, London, 1998

Rosetti, Al.; Lăzăroiu, Aurelian - *Introducere în fonetică,* Editura Științifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982

Sfîrlea, Lidia - *Pronunția românească literară - stilul scenic*, Editura Academiei R.S.R., 1970

ARTE PLASTICE

Educația plastică - metodologie și analiză

CUM POT FI IMAGINILE ARGUMENTE? O EVALUARE CRITICĂ A DEZBATERILOR DIN TEORIA ARGUMENTĂRII. PRAGMATICA-DIALECTICA, IMAGINILE ȘI ACTUL CURATORIAL

Student drd. Vincențiu Pușcașu
Școala doctorală CESI „Spațiu, imagine, text, teritoriu”
Universitatea din București

Lucrarea de față propune o abordare structural-comparativă a metodologiei de specialitate din domeniul argumentării pragma-dialectice cu disciplina curatorială, configurând un *status-questionis* sumar al raportului argumentativ *imagine de artă – idee – corpus textual*. Principalele linii teoretice pe care le voi evidenția în paginile următoare se referă la capacitatea unui corpus de imagine (și, prin extensie, a unei serii expoziționale) de a stoca și disemina informație și argumente. Premisa de la care pleacă cercetarea definește imaginea de artă ca mediu angajant al argumentării, un scop al studiului fiind posibilitatea de a utiliza corpusul imagistic ca domeniu argumentativ și înlocuitor al textelor curatoriale. De asemenea, urmăresc o teoretizare a instanțelor de suprapunere și fuzionare a componentei creativ-artistice cu componenta dialectic-relațională a expunerii curatoriale. Arta contemporană reclamă o pregnantă dimensiune conceptuală, deductibilă doar prin angajarea privitorului în raporturi de comunicare cu obiectul expus. Intermediarul comunicării (și de cele mai multe ori *argumentul* cu funcțiile lui coroborative) se constituie ca agent implicit acțiunii expozitive, el căpătând adesea o formă scrisă. Abordarea argumentativă în formă exclusiv

imagistică (sau chiar hibridă) poate conduce la polivalențe explicative, utile cercetărilor curatoriale pe care le întreprind. De asemenea, o altă miză a acestei cercetări se referă la interpretarea expunerilor de artă în maniera interdisciplinarității. Am ales să nu punctez tranșant o serie de concluzii ale studiului (deși acestea sunt ușor deductibile din text), întrucât lucrarea de față se prezintă drept cercetare deschisă și invitație la dialog academic.

Între indexicalitatea curatorială și instrumentele semioticii

Curatorul capătă rolul de manipulator al unei estetici dialogice – în care se reunește arta, comunitatea și mesajul implicit al operei. Acesta mediază comunicarea între consumatorul de artă, obiectul expus și propria perspectivă asupra sensului artei.[74] Teoreticianul Stephen Willats identifica într-o schemă logică modelul optim al interactivității sociale, ce vizează practica artistică. Aceasta presupunea o diagramă relațională între artist, public și concept, având drept punct de convergență obiectul de artă.[75] Curatorul se folosește de acest model relațional, manipulând componenta contextului și a cadrului de desfășurare a evenimentului expozițional, pentru a transpune fidel intențiile sau ideile artistului. Cu alte cuvinte, actul curatorial presupune o raportare la corpusul de imagine dintr-o perspectivă semiotică. Rolul curatorului este de a lectura sensul și convențiile unei lucrări de artă, de a identifica elementele ce o compun, iar mai apoi de a modela aceste particularități într-o expunere sugestivă, bazată pe criterii semnificante.

---

[74] După cum afirma și A. L. Mociulschi, „arta este (...) indisolubil legată de procesul comunicării, deoarece fără comunicare, arta nu poate exista”. Adrian Leonard Mociulschi, *Artă și comunicare*, Curtea Veche, București, 2013, p. 96.

[75] Cristian Nae, *Moduri de a percepe – o introducere în teoria artei moderne și contemporane*, ediția a II-a, Polirom, Colecția de artă, Iași, 2015, pp.192-193; 194. Autorul insistă pe componenta creației artistice privită ca element relațional. *ibidem*, pp.186-187.

Pe această speță, aplicând metodologia lui Roland Barthes, formele contextuale aleatorii și/sau combinatorii trebuie diferențiate în acord cu setul de principii formaliste ale structurilor narative.[76] Prin activitatea sa, curatorul girează funcționalitatea relațiilor din interiorul sistemului expozițional, facilitând producerea sensului în contextul restrictiv al unei referințe punctuale.[77] Dincolo de acest aspect, prin implicarea sa în proces, privitorului îi este oferită o perspectivă apropiată de capacitățile sale analitice. Curatorul poate fi considerat un interpret al sensului, ce realizează o traducere a discursului artistic prin forma de asamblare a elementelor ce compun expoziția. O exemplificare a acestei chestiuni se poate observa prin următoarea analogie:

După cum Merleau-Ponty nota în *Fenomenologia Percepției*, întorcând un obiect cu susul în jos îi degradăm sensul („To turn an object upside-down is to deprive it of its meaning”).[78] Extrapolând raționamentul, obiectul de artă își poate dezvălui sensul (în unele situații îl poate îmbogăți) prin simpla poziționare într-un context, obligând privitorul să îl abordeze dintr-o perspectivă disimulată. În vreme ce artistul își asumă creația în interiorul (sau în vecinătatea) cadrajului unui medium de reprezentare, curatorul își asumă punerea în scenă a produsului cultural finit. Din acest punct de vedere, într-o primă instanță vizitatorul ia contact cu opera curatorului – pentru ca mai apoi să reușească să izoleze fiecare lucrare în parte, ajutat de ambianța arhitecturală și intepretarea contextuală.

---

[76] Plecând de la cercetările lui Propp și Strauss, Roland Barthes realizează o metodă de interpretare plecând de la analiza structurală a narativelor. Roland Barthes, Stephen Heath, *Image, music, text*, Fontana Press, Hill and Wang, New York, 1977, pp.79-81.

[77] Abordând o serie de lucrări drept colecție de semne, asamblarea lor într-o structură comunicantă presupune instaurarea unor relații de subordonare. Această structură este configurată de curator, plecând de la elementele individuale ce compun seria de lucrări. Cristian Nae, *op. Cit.* pp. 95-98; 102-104.

[78] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of perception*, trad. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1945, p.252, vezi și Yve Alain Bois, Rosalind Krauss, „A user`s guide to entropy”, apărut în *October*, vol. 78, MIT Press, 1996, pp. 38-88, pp. 43-44.

Voi menționa una din judecățile lui Helmers, în demersul meu de a interpreta rolul curatorului în actul expozițional: Acesta folosește un argument al lui Matei Călinescu, prin care simpla alăturare (convenționalizare) a unei expuneri în cadrul muzeului sau a galeriei de artă conduce la apariția unui orizont de așteptare. În funcție de acesta, interpretarea este convertită în informație. În opinia lui Maurice Halbwachs, interpretările se adresează unui profil al mentalului colectiv, fiind rare situațiile de adresare personală. Margueritte Helmers identifică unul dintre punctele de interconectare a limbajului artistic cu supra-structura mentalului colectiv.[79] Curatorul preia o serie de elemete ale limbajului, pe care le transpune în forma expozițională dictată de context. Este o versiune a „opiniei”[80] curatorului despre modul în care obiectul expus trebuie să fie valorificat, analizat, contemplat (și prin extensie, în cazul muzeelor – cercetat și conservat). Formularea acestei opinii se bazează cel mai adesea pe studiul prealabil al corpusului expozițional, aprofundarea tematicilor și a elementelor ce țin de specificitate și, nu în ultimul rând, pe contactul (mijlocit sau direct) cu artistul.

Miza actului curatorial este de a reda proprietățile și calitățile obiectului expus. Uneori, pentru a putea configura un sistem de interpretare după care privitorul să se ghideze, curatorii recurg la inserarea unor elemente

[79] Matei Călinescu observă indirect o posibilă fetișizare a muzeelor. Halbwachs se referă la o percepție colectivă a acestei fetișizări. Helmers folosește cele două aserțiuni pentru a argumenta teza în favoarea contextului stabilit prin convenție. Marguerite Helmers, „Framing the fine arts trough rhetoric”, pp. 63-87, publicat în Charles A. Hill, Marguerite Helmers (ed.), *Defining visual rhetorics*, Lawrence Erlbaum Associates, University of Wisconsin Oshkosh, Londra, 2004, pp. 77-78; pp. 83-84.

[80] Opinia presupune o excludere implicită a altor păreri, translatându-le registrul neadecvării. Ea reclamă o preferință ce capătă statut de argument. Mociulschi denumește acest aspect *raport de exclusivitate*. Paul Dobrescu, Alina Bârgăoanu, Nicoleta Corbu, *Istoria comunicării*, Comunicare.ro, București, 2007, p. 56; vezi și Adrian Leonard Mociulschi, *op. Cit.* p. 37.

textuale distincte. Mitchell identifică un sistem taxonomic de clasificare a imaginilor, pornind de la gradul de asemănare. Ele se divid, după cum urmează: imagine grafică – picturi, statui, desene; imagine optică – oglinzi și proiecții; imagine adresată percepției – aparențe și date senzoriale; imagine mentală – vise, amintiri, fantasme, idei; respectiv imagine verbală – metafore, descrieri.[81] Întrucât actul curatorial presupune interpretarea și mijlocirea unui spectru imagistic cu ajutorul unor medii conexe (text, arhitectură, design ambiental etc.), recursul la formele de materializare a limbajului este implicit. Lucrurile sunt (în aparență) simple pentru expunerile clasice, în care corpusul artistic se prezintă în formele apartenente imaginii grafice (de pildă – pictură, fotografie, desen ș.a.m.d.). În demersul de a analiza această tipologie, *graphesis*-ul Johannei Drucker poate facilita o abordare vizual-conceptuală oportună.[82] Ecuația se complică în cazul reprezentărilor vizuale ce se împart pe mai multe paliere ale taxonomiei lui Mitchell. Dinamica istoriei de artă ne relevă emergența acestor reprezentări (a se vedea: instalații,[83] new-media-art,[84] performance, videomontaj, arta numerică[85] etc.) Rolul curatorului este

---

[81] Thomas William J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology,* The University of Chicago Press, Londra, 1986, p. 10. Declinările imaginilor într-una dintre tipologiile menționate se realizează arbitrar.

[82] Abordarea cunoașterii (aici, cu sensul de mesaj) în maniera *Graphesis*-ului presupune o intepretare sistematică de tip epistemologic a următorilor parametri: clasificări și interpretări, limbajul formei, dinamica formei, *Gestalt* (tendințe și princpii), variabile de bază (semiotică), tehnici de re/prezentare. Johanna Drucker, *Graphesis: Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, metaLABprojects, Cambridge, Massachusetts, 2014, pp. 20-55.

[83] Abordarea artei din perspectiva interactivității. Erika Pavlin, Ziga Elsner, Tadej Jagodnik, Borut Batagelj, Franc Solina, „From illustrations to an interactive art installation”, publicat în *Journal of information, communication and ethics in society,* Emerald Insight, vol. 13, nr. 2, f.l., 2015, pp. 130-145. Vezi și Claire Bishop, *Installation art*, Tate Publishing & Tate Enterprise Ltd. Londra, 2005, pp. 6-14.

[84] Dematerializarea obiectului de artă, vezi înrudirea cu avangardele și ulterior, Fluxus. Christiane Paul, „The mith of immateriality – presenting new media art” apărut în *Technoetic arts: a journal of speculative research*, vol. 10, nr. 2-3, f.l., 2012, pp. 167-172.

[85] Investigarea posibilităților grafice oferite de computer. Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcade, *Mișcări artistice în pictură*, Enciclopedia Rao, Colecția de artă București, 2007, pp. 229-231.

de a stabili care sunt compatibilitățile de reprezentare, cum (și mai ales când) se pot face asocieri sugestive, dar și în ce manieră se poate adăuga material subiacent corelativ unei serii expoziționale.

Curatorul este catalizatorul experienței perceptive?

Avansând demersul de a analiza condiția curatorului și a curatoriatului (raporându-ne inclusiv la istoria de artă), menționarea importanței sale în relevarea experienței estetice se impune a fi punctată. După cum spuneam în secțiunea precedentă, actul curatorial presupune un exercițiu de identificare și utilizare a resorturilor ce definesc raportul dintre imaginea artistică și sfera socială în care aceasta se încadrează (aici ne referim la publicul consumator de artă). Într-o manieră similară notează Cristian Nae, preluând fundamentele teoretice benjaminiene: „complexul de relații și raporturi sociale care se stabilesc cu opera de artă" se modifică în funcție de particularitățile istorice (și sociale) folosite drept referință.[86] Istoricul de artă și curatorul, în egală măsură, au sarcina de a salva artefactul din calea sa către procesele uitării.[87] Cel dintâi (istoricul de artă) operează în planul teoretic și exegetic, în vreme ce al doilea (curatorul) dublează acest demers prin practica curatorială. Ei recuperează „aura" despre care ne vorbește Bejamin în descrierea valorilor obiectului cultural.[88] Statutul artei contemporane poate aliena această „aură", deoarece anumite tipologii artistice se disociază de factorul unicității sau al materialității (de exemplu: video-art; performance ș.a.m.d.). Ecourile

---

[86] Cristian Nae, *op. Cit.* p. 42.

[87] Cf. Walter Benjamin descrie activitatea „filosofului istoriei", entitate ce comportă valențe similare cu istoricul de artă și curatorul. Walter Benjamin, *Iluminări,* trad. Catrinel Pleșu, Idea Print, Cluj Napoca, 2002, pp. 196-202.

[88] Vezi diferențele între *valorile de cult* și *valorile de expunere*. *Ibidem*, p. 111-112. Cf. Cristian Nae, *Moduri de a percepe, O introducere în teoria artei moderne și* contemporane, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2015, p. 43.

modernității au exploatat din plin aspectele dematerializării (desacralizării) obiectului de artă. În acest fel, ei doreau să conteste statutul contemplativ al corpusului artistic, insistând pe realismul brutal și palpabil din spatele tipologiilor expoziționale.[89] Curatorul este însărcinat cu decodificarea acestor „realități" intruzive, iar curatoriatul presupune configurarea unui mediu în care consumul cultural devine facil. Dacă adăugăm și autonomia esteticului (ce fusese clamată de artiști prin anii 1960)[90] sau investigațiile „experimentaliste"[91] (elemente ce au complicat lizibilitatea conceptelor artistice), integrate în ambianța și organizarea strictă a muzeelor, ne dăm seama că importanța curatorului devine crucială. Interpretarea curatorială (de tip muzeografic și nu numai) a contemporaneității artistice[92] presupune abordări ale corpusului vizual în maniera unor noduri ideologice. Georges Didi-Huberman argumentează că lucrările sunt compuse dintr-un amalgam al trecutului și prezentului, în care obiectul reprezentat persistă (sau supraviețuiește – *Nachleben*).[93] Curatorul trebuie să echilibreze aspectele ce compun dimensiunea istoricistă (adresată unui anumit segment de public) cu elementele de noutate și inovație ale interpretării (orientate mai degrabă către o democratizare anticolonialistă a obiectului; respectiv un mod de adresare dedicat unui public larg, globalizat).[94] Realizarea unei expoziții cu un patrimoniu predefinit, a cărui greutate și validitate este dată de însăși vechimea ei poate include o interpretare curatorială a temporalității simultane.

---

[89] Cristian Nae, *op cit.* p. 47.

[90] Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945-1989. Cu o addendă 1990-2010*, Polirom, Iași, 2013, pp. 94-96.

[91] *Ibidem*, p. 96.

[92] Bishop își plasează afirmațiile în acord cu Terry Smith, care afirmă o contemporaneitate opusă rigorilor moderne sau postmoderne, într-un demers de evidențiere al anacronismelor. Claire Bishop, *Muzeologia radicală, sau ce anume e „contemporan" în muzeele de artă contemporană*, Idea Design and Print, Cluj Napoca, 2015, pp. 22-23.

[93] Claire Bishop, *op. Cit.* pp. 24-26.

[94] Exercițiul autoarei se referă la dimensiunea colecționistă a corpusului de imagine. Referințele sale sunt aplicabile în contextul muzeal. *Ibidem*, p. 27.

Acest demers s-ar traduce prin reconfigurarea unui univers cultural ce respectă istoricitatea, însă prin reiterarea subiectului în actualitate se pot oferi noi direcții interpretative (un fel de „ce ar fi fost dacă?”). După anul 2000, în România încep să apară timid și astfel de tratări „necanonice”, inspirate de strategiile aplicate în marile centre artistice internaționale.[95]

Așadar, curatorul este principala persoană angajată în definirea statutului și a funcționalității expozițiilor. Plecând de la disponibilitățile patrimoniale, arhitecturale, tehnice sau referențial-istorice pe care edificiul cultural îl pune la dispoziția acestuia, actul curatorial presupune aplicarea unor strategii diversificate. Identificând doi poli ai manierei expoziționale – de la canonic către „avangardist” (folosit aici cu sensul de nou, inovator, nonconformist), raportarea curatorului pe această axă se face în primul rând prin operarea unor modificări asupra parametrilor tehnici (registrul înălțimii, iluminare, text de sală, ambianță, recuzită tehnică ș.a.m.d.). Pe lângă aceasta, activitatea curatorială trebuie să presupună și „decodări” și resemantizări de tip hermeneutic.

În demersul ei de recartografiere a sensului (unei perioade istorice, unei tipologii imagistice, unui curent artistic etc.), activitatea curatorială se descrie în termenii *constelațiilor* lui Walter Benjamin.[96] Acestea presupun o „recitire” a istoriei, esteticii, contextului și condiției artelor vizuale, încadrându-se în specificul resemantizărilor post-moderne. Așadar, în

---

[95] Luând drept referință experimentele curatoriale de la MoMA și echivalentul lor de la Tate (pe care Okuwi Enwezor le încadrează într-o tipologie „necolonială” – în Okuwi Enwezor, „The post-colonial constellation” publicat în Terry Smith, Okuwi Enwezor, Nancy Condee (ed.), *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, pp. 207-229). Se observă două paradigme majore – una centrată pe istoricism și clasificare riguroasă, respectiv una de tip eclectic. Claire Bishop, *op. Cit.* pp. 29-30.

[96] Claire Bishop, *op. Cit*. p. 73.

diversitatea pe care o comportă creația artistică a contemporaneității, curatorul este dialectic și reflexiv.[97]

Câteva particularități discursive în arta contemporană

Curatoriatul artei contemporane reclamă o dimensiune conceptualistă. Aceasta revendică practici interpretative bazate pe raporturile de comunicare instaurate de obiectul expus. Acțiunea expozițională presupune o recontextualizare a „argumentului”, transferând sensul alocat de artist unui obiect în spectrul extins al unei galerii sau muzeu.[98] Curatorul este adesea forțat de conjunctură să ajusteze formulările expozitive. Deși această libertate expresivă în aparență nu cunoaște limite, fără îndoială că ea presupune un discernământ artistic avansat, deoarece în momentul panotării curatorul se plasează pe un palier ontologic similar cu cel al artistului.[99]

Corpusul artistic contemporan poate fi privit în termenii unei dualități argumentative. Acesta poate să fie concomitent desemnat sau desemnant.[100] În cazul expozițiilor, curatorul explorează ambele particularități discursive. Demersul își are originea în însuși statutul imaginii, pe care Mitchell o definește ca subspecie dialectică. Conform definiției, aceasta reclamă un statut ontologic similar cu cel al limbajului, întrucât se adresează unei metodologii formale de interpretare a unor credințe, judecăți sau aserțiuni,

---

[97] Vezi capitolul despre „contemporaneitatea dialectică”, *ibidem.* pp. 71-82.

[98] Vincentziu Pușcașu, *Arhitectura spațiului expozițional, de la teorii și concepte la practica panotării în arta contemporană,* Lucrare de disertație, Universitatea din București, coord. Mihaela Criticos, București, 2017, pp. 25-27.

[99] Idem, *Demersuri experimentale interdisciplinare în activitatea curatorială: Arta contemporană, logica fuzzy și exercițiul retoric*, Lucrare de disertație, Universitatea Națională de Arte, coord. Ruxandra Demetrescu, București, 2018, pp. 57-67.

[100] David Fleming, „Can pictures be arguments”, în *Argumentation and advocacy,* nr.33, vol. 1, Research Library, f.l. 1996, p. 11.

asupra cărora actul de comunicare acționează în mod direct.[101] În linii mari, actul artistic presupune o translatare a corpusului ideologic din forma textuală în forma imagistică. Mai concret, aceasta este o adaptare a limbajului în funcție de mediile de agregare în favoarea cărora artistul optează.[102] Această afirmație implică o posibilitate de reproducere a dimensiunii lingvistice în manieră textuală. Fenomenul se produce pe scară largă în elaborarea cercetărilor curatoriale – a se vedea textele de sală, documentarea albumelor sau chiar discursul curatorial al prezentării unui corpus expozițional. Acestea se bazează pe „modul în care privitorul este antrenat în actul interpretativ", folosind substratul argumentativ al schemelor de comunicare.[103]

Deoarece arta contemporană reclamă o puternică amprentă a politicului, activismului sau interpretării critice a fenomenelor actualității, putem spune că produsul imagistic de acest tip prezintă caracteristicile unui barometru social. Mai mult decât atât, făcând apel la funcțiile denotative (proprii) sau conotative (figurate) ale categoriilor imagistice, putem spune că arta contemporană explorează în termeni utilitariști convergența discursivității imagistice cu lingvistica.[104] Deși în teorie aceste aspecte par să

---

[101] Această supoziție a fost deja utilizată de teoreticieni de anvergură. Mitchell adaptează discursul lui Derrida, oferind o perspectivă de tip comunicațional asupra corpusului de imagine. William John T. Mitchell, *Iconology, image, text, ideology,* University of Chicago Press, Chicago, 1987, apud David Fleming, *op. Cit.* p. 11.

[102] Asertiunea noastră face apel la dimensiunea retorică a comunicării artistice. Elementul narativ, în care se regăsește încapsulată *ideea*, trebuie să treacă printr-o serie de transformări succesive - folosind combinatorica analogiei. Diana D. Hessa, „Aristotle`s poetics and rhetoric: Narrative as rhetoric`s forth mode", publicat în Richard Andrews, (ed.) *Rebirth of rhetoric: Essays in language, culture and education*, Routledge, Londra, 1992, pp. 19-39. Pentru preambul și ipoteză, vezi și *ibidem*, p. 11.

[103] Vincentziu Pușcașu, *Arhitectura spațiului expozițional, de la teorii și concepte la practica panotării în arta contemporană,* Lucrare de disertație, Universitatea din București, coord. Mihaela Criticos, București, 2017, p.28.

[104] Fleming definește această componentă în termenii unui „aranjament sintactic", ce trebuie configurat simultan cu geneza corpusului imagistic. „Fără aranjament sintactic, vizualul poate prezenta sau expreima, dar nu poate asuma un rol normativ". David Fleming, *op. Cit.* p. 14.

reclame statut axiomatic, punerea lor în practică ridică o serie de problematici. Între acestea trebuie menționate dificultățile artei contemporane de a configura o combinatorică sintactică facilă.[105] Cu privire la noțiunile menționate, Bowman și Gombrich oferă o perspectivă mai explicită asupra imposibilității vizualului de a denota. Ei identifică o serie de carențe în sintaxa și lexiconul artistic, justificând primatul excitabilității.[106] Cu toate acestea, prin convenționalizare se poate realiza un substrat argumentativ al imaginii, în funcție de care aceasta să prefigureze un medium în care componenta comunicațională devine autonomă. La o privire mai atentă, un fenomen similar se petrece în cazul corpusului artistic pictat (desenat), când artistul revendică *funcția fanion* a imaginii-obiect.[107] Convenționalizarea presupune o corelare a elementelor constructive de tip imagistic cu cele textuale sau lingvistice, pentru a direcționa enunțuri cu valoare de adevăr. Corpusul vizual (arta) devine material subiacent al entității textuale, instaurând o serie de relații asertive în relație cu acestea.[108]

În contrapartidă, teoriile lui Becker dovedesc un statut mult mai subtil al argumentului vizual din corpusurile artistice. Acesta susține că imaginea (și prin extensie, imaginea de artă contemporană) reclamă un discurs sensibil,

---

[105] Suzanne K. Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art*, Mentor, New York, 1942, pp. 75-77.

[106] William J. Bowman, *Graphic communication*, Wiley, New York, 1968, pp. 8-9. Ernst H. Gombrich, „The visual image, its place in communication", publicat în *Further studies in the psychology of pictorial representation*, ConnelUp, New York, 1968, p. 138. Aceste aspecte sunt menționate și de cercetarea lui Fleming, vezi David Fleming, *op. Cit.* p. 14, care afirmă că „non-verbalul poate exemplifica, însă nu poate denota".

[107] Leo Groarke definește *funcția fanion* a imaginii drept sumă de elemente ce direcționează către componenta mesajului unui coprus imagistic. Aceasta trebuie interpretată separat de particularitățile estetice, care guvernează autoritar percepția. Leo Groarke, „Towards a pragma-dialectics of visual argument" publicat în Frans H. van Eemeren (ed.) *Advances in pragma-dialectics*, Vale Press, Newport News Virginia, Amsterdam, 2002, p. 137-139.

[108] Groarke aduce în discuție și „mărcile intenționalității", în funcție de care transmiterea componentei lingvistice se produce. *Ibidem*, pp. 139-141.

în funcție de care nu se pot trasa astfel de relații asertive.[109] Deși afirmația sa poate fi valabilă, trebuie să menționăm că această teorie pleacă de la premisa aplicării sistemului actelor de vorbire în domeniul imagistic.[110] Întrucât producția artistică vizează capacitatea extinsă de reprezentare și libertatea de expresie, de multe ori se întâmplă ca aceste convenții ale comunicării să fie încălcate în mod deliberat, către o convenționalizare a actului expresiv sau a mesajului intern. O perspectivă oportună asupra argumentației vizuale, respectiv a statutului comunicațional al operei de artă se observă în abordarea lui Fox. Acesta descrie imaginile intenționale (arta) în termenii unui instrument ultim al reprezentării, în care prevalează sentimentul, efectul și receptarea, în detrimentul logicii formale, argumentului sau dovezii cu valoare de adevăr.[111] Prin aceasta ne putem distanța de perspectiva fatalistă a lui Fleming, care oferea un exemplu al imposibilității de clasare sau interpretare a unei imagini (de pildă, fotografia) de „acompaniamentul lingvistic" implicit acesteia.[112] Aplicarea acestor noțiuni poate contribui la împuternicirea statutului comunicațional al imaginilor de artă.

---

[109] Howard S. Becker, *Doing things together – Selected papers*, Northwestern UP, Evanston, Illinois, p. 275, apud. În David Fleming, *op. Cit.* p. 15.

[110] Frans H. van Eemeren, Rob Grootendorst, *Argumentation, communication and fallacies*, Lawrance Erlbaum and Associates, Hillside, 1992, pp. 49-55; vezi și Leo Groarke, *op. Cit.* p. 149. Ei folosesc o definiție prin excludere. Actul de vorbire nu trebuie să fie – incomprehensibil, nesincer, superfluu, futil, conectat într-un mod neadecvat altor acte de vorbire ș.a.m.d.

[111] Roy F. Fox, „Where we live" în Roy F. Fox (ed.), *Images, media and mind*, NCTE, Illinois, 1994, pp. 70-77, apud David Fleming, *op. Cit.* p. 15.

[112] *Ibidem*, p. 15. Un exemplu în acest sens îl putem identifica în cazul fotografiei abstracte. Aici există o distanțare voită față de caracterul mimetic al reprezentării grafice, explorând dimensiunea interpretativă a corpusului valorificat. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie expoziția de fotografie curatoriată de Lyle Rexer, din anul 2010. Noțiunea de bază a conceperii se referă la distanțarea de originea perceptibilă a subiectului. Vezi Lyle Rexer, „The edge of vision: Abstraction in contemporary photography", publicat în *Aperture*, New York, 2013, apud în https://ccp.arizona.edu/sites/default/files/edge-of-vision.pdf accesat în 02.06.2018 p. 1.

Leo Groarke oferă un exemplu în acest sens, prin evocarea genului argumentativ bazat pe lipsa componentei inteligibile din structura conotativă a limbajului.[113] Cu alte cuvinte, reprezentarea debarasată de perspectiva inteligibilă nu exclude caracterul și capacitatea argumentativă a imaginii de artă. Operele se pot configura în manieră discursivă și în afara declinărilor lingvistice ale sensului intern. Extrapolând componenta sensului plauzibil, despre care Leo Groarke discută în articolul „Towards a pragma-dialectics of visual argument", aproximarea acestuia se dovedește a fi un element important în trasarea procesualității percepției.[114] Arta contemporană presupune un grad ridicat de autonomie a sensului, pe când limbajul acesteia prezintă funcționalități precise doar în interiorul corpusului-referință. Denaturarea sau augmentarea acestuia prin *contextualizare* (acțiune implicită a curatoriatului) presupune o *hiperbolizare* a metaforei utilizate de artist. Distingem o multi-stratificare a argumentului vizual, tradusă prin numeroasele instrumentări posibile ale parametrilor menționați mai sus. Plecând de la un studiu de caz realizat pe caricaturile lui Bradley, Groarke accentuează importanța eficacității elementului discursiv al imaginii artistice.[115] Cu toate acestea, trebuie să menționăm că argumentul și comunicarea din operele de artă contemporană pot implica într-o măsură redusă actele ilocuționare ale limbajului, în jurul cărora abordarea pragma-dialectică este centrată.[116] O perspectivă oportună asupra limbajului artistic

---

[113] Aserțiunile în jurul cărora Groarke își realizează studiul de caz sunt folosite în context conotativ. Acest fapt dovedește infidelitatea limbajului față de componenta statutului de adevăr. Leo Groarke, *op. Cit.* p. 145.

[114] *Ibidem*, p. 145.

[115] *Ibidem*, pp. 141-143.

[116] Actele ilocuționare ale limbajului. John R. Searle, „A classification of illocutionary acts", publicat în *Language in society*, Cambridge University Press, nr.1, vol. 5, aprilie 1976, pp. 1-23, accesat în https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf, la data de 06.02.2018. O detaliere a analizei sintactice aplicată pe corpusul de imagine poate fi consultată în disertația susținută la Universitatea din București, în anul 2017. În acea lucrare

se poate realiza prin aplicarea metodologiei disciplinei pragmaticii. În acest mod, discursul este pus în legătură cu funcțiile limbajului la care se realizează trimiterea referențială.

Creația artistică reclamă capacități comunicaționale similare cu limbajul, întrucât iterează ierarhic formele de reprezentare ale contextului, scopului retoric, și finalmente actul de vorbire (prin analogie - după cum evidențiază Austin pe spața limbajului).[117] Asamblarea corpusului de imagine presupune un conținut informativ (mesajul propriu-zis) grupat într-o structură logică (*layout*).[118] Prin extensie, curatoriatul presupune un demers de intermediere a acestui conținut informațional, ce se reconfigurează în funcție de structura logică a expoziției.

În continuare voi încerca să realizez un paralelism între „consecințele conjugării argumentului vizual în formă pragmatică"[119] și demersul curatorial de sinteză a argumentului vizual, premergător transpunerii în discurs expozițional. Roque identifică o triplă etapizare a translației argumentative – se trece de la forma simplă a cuvintelor către o formă complexă, de tip propozițional; apoi, elementul propozițional este convertit în afirmație; finalmente, afirmațiile sunt grupate într-o construcție de tip argumentativ.[120]

---

am insistat asupra componentei sintactice și pragmatice. Vincentziu Pușcașu, *op. Cit.* pp. 29-31.

[117] Jonh L. Austin, *How to do things with words*, The Claredon Press, Oxford, 1962, pp. 2-38, accesat în http://pubman.mpdl.mpg.de/pubman/item/escidoc:2271128:3/component/escidoc:2271430/austin_1962_how-to-do-things-with-words.pdf la data de 01.06.2018,

[118] Frans H. van Eemeren, „Bingo" Promising developments in argumentation theory", în Frans H. van Eemeren, Bart Garsen (ed.), *Reflections on theoretical issues in argumentation theory*, Springer, fl. 2015, p. 8.

[119] Georges Roque, „Should visual arguments be propositional in order to be arguments?" în *Argumentation*, nr. 29, vol.3, p.177-195, Springer Science and Business Media, Dodrecht, 2014, pp.182-183. Vezi și Vincentziu Pușcașu, *op. Cit.* pp. 31-32. Roque dezbate posibilitatea formulării unei structuri argumentative în formă textuală. Acest demers oferă noi posibilități interpretative și corelative demersului ecfastic.

[120] Georges Roque, *op. Cit.* pp. 181-183.

Pe spețа curatoriatului, prin analogie – curatorul identifică o serie de elemente ce compun lucrările (artistul le asamblează în prealabil în forme imagistice distincte), raportându-se la fiecare lucrare în manieră „propozițională”; lucrările sunt convertite în elemente discursive individuale (de obicei, bazându-se pe tematică, subiect, tehnică, aspecte estetice ș.a.m.d.); finalmente, lucrările sunt subsumate unui concept curatorial unic, ce are valoare argumentativă. Întrucât acest demers presupune o argumentație preponderent vizuală, analogia reprezintă un bun exemplu al primatului argumentului vizual în defavoarea celui lingvistic.[121] De asemenea, structura expoziției presupune o abordare a *constelației de argumente,* acestea putându-se articula într-o perspectivă stilistică, estetică, istorică sau conceptuală. Cu alte cuvinte, există justificări *comunicaționale* mult mai profunde în spatele actului expozițional, panotarea nefiind un produs al combinatoricii aleatorii. Un exemplu în acest sens îl constituie tehnicile de manevrare strategică a substratului argumentativ, despre care ne vorbește cercetarea autorilor Frans H. Van Eemeren și Peter Houtlosser.[122] Cercetarea pragma-dialectică a condus către configurarea unor modele-cadru, în funcție de care argumentul poate fi manipulat în favoarea emițătorului. Aceste cercetări pot reprezenta potențiale puncte de referință în alcătuirea unui discurs curatorial exhaustiv referitor la corpusurile de imagine ce intră în componența unei expoziții. Într-o cercetare prealabilă am evidențiat aceste strategii, plecând de la expoziția

---

[121] *Ibidem*, p. 183. vezi și Robert J. Stainton, *Words and thoughts: Subsentences, ellipsis and the philosophy of language*, Oxford University Press, Oxford, 2006, apud *ibidem*, p. 183-185, 186.

[122] Frans H. van Eemeren, Peter Houtlosser, „Strategic manuevering in argumentative discourse. Maintaining a delicate balance”, în idem, *Dialectic and Rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dodrecht, 2012, pp. 3-11. O serie de cercetări paralele au fost întocmite de Eddo Rigotti și Andrea Rocci, sub egida Univeristății din Lugano. vezi *Ibidem*, p. 11.

de pictură a unui artist contemporan emergent; fapt pentru care nu voi oferi alte exemplificări sau detalieri.[123]

Un alt aspect al statutului argumentativ al imaginilor de artă constă în capacitatea lor de a-și asuma un statut polisemic. Gunther Kress și Theo van Leeuwen se inspiră din teoriile lui Barthes asupra imaginilor, susținând că statutul polisemic se fundamentează pe capacitatea de adaptare a imaginilor în contexte comunicaționale distincte.[124] Deoarece actul curatorial presupune (între altele) o explicare, sau cel puțin o racordare contextuală a corpusului vizual prezentat, atât *Retorica imaginilor*, cât și *Elementele semiologiei*, devin referințe utile demersului de translatare a mesajului artistic. Barthes notează că sensul unei imagini se extrage din narativul autonom al acesteia, fapt pentru care o aplicare a principiilor formaliste poate veni la îndemâna unui astfel de demers.[125] Acestei analize i se poate adăuga metodologia de manevrare a actelor lingvistice, evidențiată de Searle.[126] În vederea împuternicirii unui meta-discurs narativ, curatorul înglobează întregul raționament al premiselor artistice, observabile în lucrări. Pe baza acestor noțiuni, curatoriatul poate folosi perspectiva retorică a artei contemporane[127]

[123] Vincentziu Pușcașu, *op. Cit.* p. 32. Studiul de caz al disertației, seria *Ficțiunilor*, artist Vlad Baciu. *Ibidem*, pp. 104-111.

[124] Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Reading images, the grammar of visual design*, Routledge, New York, 1996, pp. 17-18.

[125] Principiile formaliste ale structurilor narative - Propp și Levi-Strauss. Vezi Roland Barthes, Stephen Heath, *op. cit.* p. 79-81.

[126] John R. Searle, „A classification of illocutionary acts" apărut în *Language in society*, Cambridge University Press, vol. 5, nr. 1 aprilie, Cambridge, 1976, pp. 1-23, accesat în https://sites.duke.edu/conversions/files/2014/09/Searle_Illocutionary-Acts.pdf la 02.06.2018.

[127] Retorica vizuală a artiștilor plastici se referă la „abilitatea (...) de a convinge prin mijloace discursive" și presupune integrarea unor echivalențe de factură lingvistică între mesajul operei și dimensiunea narativă a acesteia. Charles A. Hill, Marguerite Helmers, *Defining visual rhetorics*, Lawrence Erlsbaum Associated Publishers, Londra, 2004, pp. 41-42. Aceste aspecte sunt evidențiate și pe spețа argumentelor multimodale, despre care dezbate Blair. Anthony J. Blair, „Probative norms for multimodal arguments", în *Argumentation*, nr. 2, vol. 29, Springer Netherlands, Amsterdam, 2015, pp. 217-233.

în evidențierea capacității sale creative. Actul panotării poate fi privit ca demers de reliefare a unei componente aleatorii (bazată pe afinitate estetică, potrivire de context etc.), respectiv ca demers combinatoric justificat de structura argumentativă.

Elementul discursiv al expunerii

Ducând discursul în direcția acțiunilor curatoriale, vom încerca să privim expoziția și mediile de reprezentare ca întreg indivizibil, purtător de argumente pragma-dialectice. Plecând de la ideea că obiectul artistic este prin definiție un fragment (mai bine zis, o fațetă) a viziunii artistice asupra unui fenomen amplu, generarea conținutului se poate guverna după legile comunicării și teoriile evidențiate în secțiunile precedente (vezi supra). Întrucât paradigmele actuale de creație sunt subordonate într-o mare măsură fenomenelor de globalizare și universalizare a limbajului, organizarea unei expoziții nu poate neglija aspectele referențialității acestora cu elementele *realului* sau *palpabilului*. După cum spunea Martin Heidegger, existența prezentului presupune o raportare la „epoca imaginii globale”, ce reprezintă o însumare a sistematizărilor raționalității.[128] Actul expozițional folosește ca argument ultim justificările corelative ale realității, fapt pentru care o expoziție constituie un fundament reprezentativ în virtutea acurateții cu care se argumentează relațiile perceptive. Impactul acestor fenomene, coroborat cu entropizarea mediului expozițional[129] au condus la o relativă uniformizare

[128] Martin Heidegger, „The age of the world picture”, în William Lovitt (trad.) *The question concerning technology*, Harper and Row, New York, 1977, pp. 116-154; „we live in the age of the world picture”, *ibidem*, p. 130, apud William John T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005, Prefață p. 14.

[129] Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, „A users guide to entropy”, în *October,* vol. 78, The MIT Press, 1996, pp. 38-88, p. 40. Articolul evidențiază interferențele arhitecturii

a posibilelor versiuni de interpretare din cadrul unei expoziții. Curatoriatul nu este o excepție a acestui fenomen, deoarece majoritatea spațiilor adoptă normativismul cubului alb.[130] Abordarea modernă (și fără excepție, paradigmele post-moderne) presupun o interpretare a spațialității imagistice în direcții explorative, ce nu îi pot permite privitorului să „călătorească” vizual în cadrajul determinat al obiectului expus. După cum nota Greenberg, vechii maeștri recurgeau la artificii de perspectivă, cu ajutorul cărora privitorul era *transpus* în imagine. Demersul acesta se realiza făcând apel la un complex senzorial. Lucrurile stau cu totul altfel în cazul creației moderne (să luăm exemplul picturii), ce revendică o raportare (mai mult sau mai puțin) figurativă bazată nu doar pe simțul privirii și exaltarea vizuală.[131] Interesant este faptul că opera de artă modernă și post-modernă recurge la sisteme argumentative impersonale, dar în același timp împuternicește o experiență marcată de un subiectivism accentuat.

Yve Alain Bois și Rosalind Kraus argumentează că prin atingerea limitei superioare a subiectivismului, nu doar obiectul se dematerializează, ci și raportările privitorului la acesta.[132] Ei reușesc să surprindă un exemplu al

---

expoziționale în corpusul obiectului de artă, dovedint o contaminare a specificității spațiale, cauzată de introducerea operei expuse în noul context.

[130] Vezi Brian O`Doherty, *Inside white cube – The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco, 1986, accesat în http://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf la data de 03.06.2018.

[131] Autorul identifică două valențe ale imaginii de artă: prima se referă la *viziune*, implicând o translatare fizică în contextual pictural. Recursul la diversitatea simțurilor și participativitatea în contemplare presupune o manevrare argumentativă simplistă, de factură mimetică. A doua valență se referă la *opticalitate*, aceasta fiind întâlnită adesea în creația modernistă. Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, *op. cit.* p. 40; Clement Greenberg, „Modernist Painting”, în John O`Brian (ed.), *The collected essays and criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, p. 90, apud. Yve Alain Bois, Rosalind Kraus, *op. cit*. p. 40.

[132] Principiile modernismului reflexiv presupun o abandonare totală a „prezentismului” și a experienței palpabile. În opinia lor, percepția devine un automatism neglijabil. Studiul lor de caz presupune o interpretare lingvistică: Pentru argumentul vizual „I am dead”, doar sintagma „am dead” poate suscita valoare de adevăr, întrucât componenta personală („I”) devine redundantă în contextul veridicității aserțiunii. *Ibidem*, p. 42.

redundanței perceptive în cazul validării unui argument vizual.[133] De asemenea, abordarea lor privind „entropizarea” experienței expoziționale privește și aspectele corporalității. Autorii disting o dificultate a privitorului de a-și transpune propria corporalitate în contextul argumentativ al unui corpus de imagine (post)modern. Exemplul oferit de ei intoduce noțiunea *imaginii în oglindă*,[134] exercițiu ce acreditează teoria unor argumente de tip intranzitiv, ce își modifică structura în funcție de orientarea mesajului, respectiv de direcția transferului. Acest tip de *argumentare* vizuală exclude componenta reactivă a percepției, mizând pe procesualitatea acesteia.

Un exemplu în acest sens îl reprezintă *Metaimaginile*, elemente discursive pe care Mitchell le definește ca auto-referențiale. Acestea pleacă de la premisa unei indexicalități primare, ce stabilește relații mimetice între două elemente vizuale a căror referențialitate funcționează concomitent, în direcții opuse sistemului reprezentațional.[135] Un exemplu potrivit îl constituie imaginile a căror lectură presupune o translatare a sensului dinspre interior spre exterior. Centrifugarea elementului vizual conduce către o raportare imagistică de tip auto-reflexiv, componenta perceptivă fiind încapsulată în însuși actul reprezentațional.[136] O altă curiozitate argumentativ-imagistică se referă la corpusurile de imagine cu un puternic caracter epistemic. Acestea

---

[133] v. supra, ref. 59

[134] Exemplificările sunt materializări vizuale ale noncongruențelor corporale despre care vorbește Kant. Cel mai la îndemână exemplu îl constituie seria fotografică a lui Hans Bellmer, *Three hands*. Acestea surprind incompatibilitățile corporale ale mâinii, folosind sistemul oglindirilor. Este vorba despre similitudine, însă recontextualizată, întoarsă pe dos. Vezi *ibidem*, p. 44.

[135] William John T. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 35-36.

[136] Exemplul folosit de autor se referă la *Spirala* (1964) lui Saul Steinberg, imagine a cărei construcție reclamă o desfășurare centrifugată a desenului. Este reprezentat un fragment activ al corporalității (o mână ce desenează), ce generează întreaga imagine, incluzând și indicând sursa artistică intențională, respectiv contextul acesteia. *Ibidem*, pp. 38-42.

pornesc din structura de tip schematist, a cărei utilizare este menită să împuternicească statutul informativ – recursul la narațiune și argument vizual fiind minimalizat în prima instanță.[137] Printr-o abordare duală, componenta ambiguității se reduce, facilitând pe de o parte o interpretare autentic-obiectivă, iar pe de altă parte o interpretare contextuală, conotativă (subiectivă). Însă în ambele situații corpusul de imagine este agregat în jurul unui argument structurat de o înlănțuire grafică.[138] Ultima tipologie la care mă voi referi este cea a *imaginii dialectice*. Această tipologie reclamă o ambiguitate pregnantă, putând semnifica concomitent două argumente diferite (uneori chiar opuse).[139] Modul în care aceste imagini sunt configurate nu respectă caracterul unidirecțional al argumentelor vizuale. Printr-o reprezentare apartenentă ambiguității, privitorul trebuie să se „decupleze" de convențiile perceperii primului argument, pentru a reuși să interpreteze sensul secund. Finalmente, un privitor experimentat va reuși să izoleze ambele sensuri. Această înșiruire de specii imagistice preconizează o debarasare de normativismul argumentativ al imaginii. Ele se pot dovedi facile ca manieră

[137] Cele mai explicite sunt *Graphesis*-urile Joannei Drucker. În capitolul „Knowledge and/as vision" autoarea subliniază ancorarea de tip argumentativ a discursului narativ bazat pe înlănțuiri logice (grafice). Joanna Drucker, *Graphesis – Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, Cambridge, 2014, pp. 21-28. Ea argumentează că formele în sine reclamă un limbaj autonom. *Ibidem*, pp. 29-33. C. F. Mitchell vorbește de imagini în care coexistă atât dimensiunea schematistă, cât și înșiruirea unei narațiuni explicite. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, pp. 42-45.

[138] Un astfel de exemplu îl pot constitui benzile desenate. Excluzând textualitatea și componenta succesivității, imaginile nu sunt suficient de explicite. Un demers similar se poate aplica în cazul curatoriatului.

[139] Exemplele pe care le oferă William John T. Mitchell sunt inspirate din corpusuri de imagine consacrate, a căror ambiguitate reflectă antagonisme argumentative. Exemplele sale includ: desenul „The duck-rabbit" al lui Joseph Jastrow (*Fact and fable in psychology*, Houghton Miffin, New York, 1900); „Double Cross"-ul lui Ludwig Wittgenstein (*Philosophical investiagions*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1958), lucrarea „My wife and my mother-in-law", Norma Scheidemann, (*Experiments in general psychology*, University of Chicago Press, Chicago, 1939); sau chiar banalui *Cub Necker*. *ibidem*, pp. 45-56.

de lucru, putând recontextualiza corpusuri de imagine incompatibile, indezirabile sau chiar imperceptibile.

În loc de concluzii

Am evidențiat caracterul maleabil al corpusului artistic, respectiv al componentei mesajului intern, în contextul posibilităților argumentative și comunicaționale (implicite expozițiilor de artă). Deși în multe situații acesta poate fi izolat și fructificat, nu comportă aspecte normative. Disciplina *culturii vizuale* realizează o analiză a complexității acestor fenomene, egalizând schemele interpretative prin introducerea unei semiotici *democratice*, focalizată în egală măsură pe componenta argumentativă și discursivă a imaginilor comune. Extensia către imaginile de artă este implicită. Unii teoreticieni au catalogat acest demers în termenii unei disoluții a disciplinei istoriei de artă sau chiar a pătrunderii prozelitiste a ordinarului și comunului în specificitățile frumosului și sublimului artistic.[140] Pentru spața argumentativă a imaginii (fie că este vorba de imaginile intențional-validate artistic, fie că este vorba despre convenționalizarea comunului), esențială rămâne ideea unei relații de putere pe care obiectul și expunerea curatorială le instaurează între producător (artist), curator și consumator (public).[141] În încheierea acestui articol (și drept preambul al întrebărilor de încheiere) voi face o referire la tipologia *meta-meta-imaginilor* lui Mitchell. Foucault spunea că „omul este capabil să includă lumea întreagă în suveranitatea

[140] Punerea împreună a *comunului* cu *artisticul*, respectiv interpretarea celor două genuri în metodologiile semioticii conduce la o *eglaizare* a statutului. William John T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critic of Visual Culture*, idem, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, pp. 336-56, p. 346.

[141] *Ibidem*, p. 347.

discursului ce are puterea de a reprezenta reprezentarea”,[142] surprinzând capacitatea umană de adoptare a unei justificări ciclice, în vederea necesității explicării unei convenții. În acest sens, Mitchell folosește un studiu de caz pe corpusul imagistic al operei lui Velasquez (*Las Meninas*), pentru a reliefa suma dialogurilor între elementele constitutive ale tabloului cu elementele reprezentate.[143] Similar acestui proces, actul curatorial presupune o „compunere” a unei opere ample, plecând de la relațiile argumentative individuale și contextuale ale operelor expuse. Raportându-ne la paradigmele funcțional-experiențialiste ale contemporaneității artistice, o serie de întrebări justificate emană din acestea. În speță, mai putem vorbi de autonomia creației sau despre primatul autoratului artistic? Să fie oare *curatorul* noul prototip al creatorului de artă?

Bibliografie

Volume de specialitate:

Austin, L. John, *How to do things with words*, The Claredon Press, Oxford, 1962.

Barthes, Roland; Heath, Stephen, *Image, music, text*, Fontana Press, Hill and Wang, New York, 1977.

---

[142] „Man is then able to inlcude the world in the sovereignty of a discourse that has the power to represent its representation” – Michel Foucault, *The order of things: An archaeology of the human sciences*, Vintage, New York, 1973, p. 16, apud. William John T. Mitchell, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 58. Sintagma se referă la ciclicitatea unei reprezentări, având ca scop justificarea reprezentării însăși.

[143] Autorul se referă la relația elementelor picturale panotate în cadrul atelierului, a persoanelor din prim-planul compozițional, a reflexiilor și oglindirilor, a autoportretului din context, respectiv a comunicării spațiale. Ele reclamă elemente comunicaționale, ce direcționează atenția utilizând reciprocitatea. *Ibidem*, pp. 58-64. Referința textuală a expoziției poate cunoaște un echivalent în *Metaimaginile vorbitoare* ale aceluiași autor, vezi *ibidem*, pp. 64-82.

Benjamin, Walter, *Iluminări*, trad. Catrinel Pleșu, Idea Design Print, Cluj-Napoca, 2002.

Bishop, Claire, *Installation art*, Tate Publishing & Tate Enterprise Ltd. Londra, 2005.

Bishop, Claire, *Muzeologia radicală, sau ce anume e contemporan în muzeele de artă contemporană*, Idea Design Print, Cluj-Napoca, 2015.

Bowman, J. William, *Graphic communication*, Wiley, New York, 1968.

Dobrescu, Paul; Bârgăuan, Alina; Corbu, Nicoleta, *Istoria comunicării*, comunicare.ro, București, 2007.

Drucker, Joanna, *Graphesis: Visual forms of knowledge production*, Harvard University Press, metaLAB Projects, Cambridge, 2014.

Foucault, Michel, *The order of things: An archaeology of the human sciences*, Vintage, New York, 1973.

Fride-Carrassat, Patricia; Marcade, Isabelle, *Mișcări artistice în pictură*, Enciclopedia Rao, Colecția de artă, București, 2007.

Langer, K. Suzanne, *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art*, Mentor, New York, 1942.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of perception*, trad. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1945.

Mitchell, William J. Thomas, *Iconology: image, text, ideology*, The University of Chicago Press, Londra, 1986.

Mitchell, William J. Thomas, *Picture theory – Essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Mitchell, William J. Thomas, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Mociulschi, Leonard Adrian, *Artă și comunicare*, Curtea Veche, București, 2013.

Nae, Cristian, *Moduri de a percepe – O introducere ăn teoria artei moderne și contemporane*, ediția a II-a, Polirom, Colecția de Artă, Iași, 2015.

O`Doherty, Brian, *Inside white cube – The ideology of the gallery space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco, 1986.

Van Eemeren, H. Frans; Grootendorst, Rob, *Argumentation, communication and fallacies*, Lawrence Erlbaum and Associates, Hillside, 1992.

Van Leeuven, Theo; Kress, Gunther, *Reading images, the grammar of visual design*, Routledge, New York, 1996.

Articole de specialitate:

Bois, Yve Alain; Krauss, Rosalind, „A user`s guide to entropy”, în *October*, vol. 78, MIT Press, fl. 1996, pp. 38-88.

Enwezor, Okuwi, „The post-collonial constellation”, în Smith, Terry; Enwezor, Okuwi; Condee, Nancy, (ed.) *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, Duke University Press, Durham, 2008, pp. 207-229.

Fleming, David, „Can pictures be arguments?”, în *Argumentation and advocacy*, nr. 33, vol. 1, Research Library.

Gombrich, H. Ernst, „The visual image, its place in communication”, în *Further studies in the psychology of pictorial representation*, ConnelUp, New York, 1968.

Groarke, Leo, „Towards a pragma-dialectics of visual argument”, în Van Eemeren, H. Frans, (ed.) *Advances in pragma-dialectics*, Vale Press, Newport News Virginia, Amsterdam, 2002.

Helmers, Marguerite, „Framing the fine arts through rhetoric”, în Hill, A. Charles; Helmers, Marguerite, (ed.) *Defining visual rhetorics*, Lawrance Erlbaum Associates, University of Wisconsin, Oshkosh, Londra, 2004, pp. 63-87.

Hessa, D. David, „Aristotle`s poetics and rhetoric: Narrative as rhetoric`s fourth mode”, în Andrews, Richard, (ed.) *Rebirth of rhetoric: Essays in language, culture and education*, Routledge, Londra, 1992, pp. 19-39.

Paul, Christiane, „The mith of immateriality – preserving new media art”, în *Technoetic arts: a journal of speculative research*, vol. 10, nr. 2-3, fl. 2012, pp. 167-172.

Pavlin, Erika; Elsner, Ziga; Jagodnik, Tadej; Batagelj, Borut; Solina, Franc, „From illustrations to an interactive art installation”, în *Journal of information, communication and ethics in society*, Emerald Insight, vol. 13, nr. 2, fl. 2015, pp. 130-145.

Fox, F. Roy, „Where we live”, în Fox, F. Roy, (ed.) *Images, media and mind*, NCTE, Illinois, 1994, pp. 70-77.

Rexer, Lyle, „The edge of vision: Abstraction in contemporary photography”, în *Aperture*, New York, 2013.

Searle, R. John, „A classification of illocutionary acts”, în *Language and society*, nr. 1, vol. 5, Cambridge University Press, fl., 1976.

Van Eemeren, H. Frans, „Bingo! Promising developments in argumentation theory”, în Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, (ed.) *Dialectic and rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dodrecht, 2012.

Roque, Georges, „Should visual arguments be propositional in order to be arguments?”, în *Argumentation*, nr. 29, vol. 3, Springer Netherlands, Amsterdam, 2015, pp. 177-195.

Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, „Strategic manuevering in argumentative discourse. Maintaining a delicate balance”, în Van Eemeren, H. Frans; Houtlosser, Peter, *Dialectic and rhetoric. The warp and woof of argumentation analysis*, Kluwer Academic, Dodrecht, 2012, pp. 3-11.

Blair, J. Anthony, „Probative norms for multimodal arguments”, în *Argumentation*, nr. 2, vol. 29, Springer Netherlands, Amsterdam, pp. 217-233.

Greenberg, Clement, „Modernist painting”, în O`Brian, John, (ed.) *The collected essays and criticism*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

ABORDAREA NUDITĂȚII ÎN ARTA SECOLULUI XXI

Lect. univ. dr. Liviu-Adrian Sandu

Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, Muzică și Arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Este nuditatea din artă o sursă de vulgaritate sau o explorare vizuală și de ordin estetic a corpului uman?

Ce om ar putea avea judecata atât de pervertită, sufletul atât de gol, să fie într-atât de orb ori de încăpățânat, încât să nu vadă și să recunoască faptul că oricare parte a corpului omenesc, neatins de beteșuguri, are o distinsă noblețe și o frumusețe înzecit mai mare decât oricare element vestimentar care ar putea-o acoperi? Într-adevăr, omul prin intermediul trupului său pune în valoare haina, dar numai dacă o îmbracă pe cea potrivită.

Corpul uman a fost de mii de ani în atenția oamenilor, predilect în cea a artiștilor care, alături de filozofi, au livrat definiții ale frumuseții ideale, stăruind asupra reprezentării lui în toată splendoarea diversificată a formelor și volumelor sale, în acord cu stările emoționale. Avem mărturia micilor statuete neolitice și a tuturor operelor de artă realizate ulterior în antichitatea greacă (Fig. 1) și romană, în Renaștere, în Clasicism și Neoclasicism. În toate aceste lucrări, clasificate pe stiluri și perioade, se află înglobate mentalitățile și judecățile pe care predecesorii le-au avut la momentul comandării, realizării și comentării lor. Nuditatea ca discurs plastic, fie că a fost lăudată și încurajată ori criticată și interzisă în decursul veacurilor, a reprezentat o sursă de inspirație necontenită până la apariția artei moderne, când adepții noilor modalități de expresie plastică au reinterpretat-o, esențializând corpul uman prin simplificarea volumelor principale, demonstrând dorința și abilitatea de a le fi păstrat în acordul firesc al proporționalității anatomice.

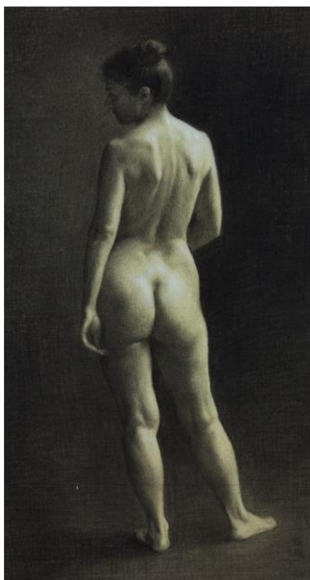
Fig. 1 - O statuetă realizată de sculptorul grec Fidias, dintr-un singur bloc de marmură, ce se crede că ar reprezenta Zeul râului Illissos din Atena. Lucrarea este inclusă în expoziția permanentă a Muzeului Național al Marii Britanii.



Prin intermediul unui studiu, pe care l-am încheiat în urmă cu patru ani, am constatat cu oarecare consternare faptul că tema nudului nu mai este frecvent întâlnită în lucrările de artă, prezentate de tânăra generație, în expozițiile organizate cu diverse prilejuri în orașele țării. Am avut curiozitatea de a afla dacă, și sub ce formă, tema nudității este adusă în atenția elevilor de la liceele de artă și evident a studenților din cadrul facultăților de profil. Am auzit în jurul meu destul de multe voci „avizate" care consideră nuditatea ca pe ceva devalorizat și care nu mai stârnește admirație dacă aceasta ar fi prezentă într-o lucrare de artă. În mare măsură sunt de acord cu această afirmație și aici mă gândesc la abundența materialelor pornografice sau a imaginilor cu june aparent înfierbântate, mai mult sau mai puțin dezbrăcate, prezente pe toate canalele media. Dar, în egală măsură, consider că nuditatea nu poate fi privită ca pe un produs sezonier, cu un termen de valabilitate dinainte stabilit ori ca fiind ceva murdar sau vulgar. Diferența dintre goliciunea folosită în industria pornografiei și nuditatea din lucrările de artă este foarte mare, chit că în ambele ipostaze este prezentat corpul omului neînveșmântat. În pornografie este căutată, valorizată și exploatată pofta trupească care, în absența moralei, este interpretată ca fiind ceva murdar, păcătos, pe când în artă, în tema nudului, este glorificată creația divinității prin frumusețea și expresivitatea corpului uman. Oricum, concret este faptul că tema generică a nudului nu mai este de actualitate în viziunea celor care alcătuiesc curiculele în instituțiile de învățământ cu profil artistic, liceal sau universitar la noi în țară. Acest fapt este îngrijorător deoarece astfel sunt opriți sau deturnați destul de mulți

cursanți de la studiul corpului uman. Să fie oare vorba despre un exces de pudoare al noilor generații de profesori? Sau curatorii expozițiilor care refuză prezentarea lucrărilor ce au ca temă nudul doresc să-i protejeze pe copiii aflați în vizită? Asta într-o societate în care accesul la pornografie este mai facil ca nicicând… Sunt mai degrabă tentat să cred că aceștia doresc să evite eventualele apostrofări care ar putea veni din partea pudibunzilor care consideră nuditatea din artă ca fiind indecentă. Orice scenariu este posibil și evident că sunt variate interpretări ori raportări la prezența nudității în tematica artistică contemporană, având ca suport libertatea de exprimare pe de o parte și relevarea adevărului prin intermediul moralei pe de altă parte.

În ciuda faptului că studiul anatomic al corpului uman nu mai reprezintă un punct cheie în pregătirea viitoarelor generații de absolvenți ai instituțiilor de artă, totuși, unii se lasă încă atrași de complexitatea acestui studiu, dorind să își valorifice ideile prin intermediul compozițiilor în care frumusețea corpului uman este prezentată în varianta sa neînveșmântată, fiind animați de parcursul unei instruiri temeinice pe care l-au avut artiști consacrați ai secolelor trecute. După o sută de ani de hegemonie a artei din care adevărul, frumosul și măiestria au fost surghiunite, curentul reîntoarcerii la studiu este pornit tot din țările occidentale, mai precis din America, țara care a știut să conserve învățământul academic artistic și care are astăzi un număr semnificativ de școli și ateliere în care se studiază temeinic anatomia corpului uman. Se poate spune că astăzi Europa recuperează timpul pierdut prin reînființarea academiilor de artă care se bucură de un număr din ce în ce mai mare de cursanți, dovedind faptul că dihotomia dintre adepții curentelor avangardiste ale începutului de secol XX și cei ai curentelor care au făcut istorie până la tulburările social culturale ale aceluiași început de secol XX, au fost arbitrare și artificiale. Trăim astăzi vremurile în care artistul veritabil își poate lua libertatea de a fi anacronic sau atemporal, căutând să-și croiască drum asigurându-și ca bază a devenirii sale unul dintre curentele artistice care-i poate oferi parcursul artistic la care visează. Este dovedit faptul că toți marii artiști care au format curentele de avangardă, semnificative ale începutului de secol XX, au avut parte de o formare academică în prealabil care, indubitabil, le-a asigurat bagajul de cunoștințe necesar în temerarele lor căutări de noi expresii plastice. Cunoașterea nu este un balastru ci o valoare adăugată, care nu încurcă, ba chiar asigură continuitatea unei dezvoltări spirituale și profesionale. Afirmația unei majorități a artiștilor contemporani,



adepți ai curentelor avangardiste și ale căror influențe se regăsesc astăzi cu prisosință în postmodernism, precum aceea că *nu ar mai fi oportună aprofundarea teoriilor și tehnicilor de lucru ale marilor maeștri* este de-a dreptul păgubitoare și aduce un mare deserviciu actului de creație în sine. Act care nu mai are la bază un parcurs individual de dezvoltare ci un gata făcut preluat fără o discernere bazată pe experiența practică individuală și obligatorie, care, în schimb, este bazat pe hazard prin simplificarea travaliului până la eliminarea lui. Un astfel de demers scoate în evidență autosuficiența și proiectează asupra creației umbra superficialității ceea ce, în esență, ori face invizibilă ideea ori o aruncă în derizoriu. Studiul anatomic este acela care aduce limpezime și odată aprofundat devine un generator de idei, oferind posibilități multiple în realizarea compozițiilor în care corpul uman are un rol important. Învățământul academic asigură bagajul necesar de cunoștințe și mărturie stau lucrările studenților și absolvenților acestor academii care, ulterior, reușesc să-și croiască un parcurs artistic distinct.

Iată în imaginea alăturată un desen realizat în cărbune de un student din anul I al Academiei de Arte din Florența. Galeriile website-urilor Academiilor de Artă și ale atelierelor în care sunt predate noțiuni ale artei figurative (Fig. 2), generic numită astăzi „Artă Realistă”, reînființate în ultimii 20 de ani, abundă de fotografii ale lucrărilor realizate de studenți în cheie clasică, realistă, academică, în care anatomia corpului uman nu este neglijată și nici defectuos redată. Lucrul după modelul viu, nud, nu este un moft sau un capriciu, ci o obligație inclusă în curicula de învățământ a academiilor, iar această obligație se reflectă în realizările ulterioare ale studenților și respectiv ale absolvenților.

Fig. 2 - Fotografie care surprinde atmosfera de lucru academică din Academia de Artă din Florența.



Studiul nudului în timpul perioadei de formare artistică nu presupune ca toate lucrările din curiculă să conțină tema nudului, precum nici orice reprezentare a nudului nu va putea fi automat considerată artă dacă nu sunt demonstrate minime cunoștințe de compoziție în ambientarea unui asemenea subiect sau noțiunile de anatomie artistică nu sunt evident stăpânite. Evidențierea aspectului estetic al *creației divine* trebuie să rămână teza principală în abordarea nudității în creația artistică și astfel va fi evitată alunecarea către vulgaritate. Asta necesită efort, timp de studiu pentru aprofundarea modalităților și variantelor în care nudul poate fi reprezentat în toată splendoarea alcătuirii sale. Armonia și relația volumelor corpului cu mediul exterior sunt ingredientele care pot asigura realizarea unor lucrări de artă figurativă în care nudul va avea rolul principal.

Bibliografie

Alpatov M., *Istoria Artei*, Editura Meridiane, București, 1962

Gombrich E.H., *Istoria Artei*, Editura Art,2016

***The Illustrate Story of Art*, Editura Dorling Kindersley, 2013